



دفاعاً
عن
الأغنية
العربية

المغنون العرب

الياس سحاب

المكتبة العالمية



دفاعاً عن
الأغنية العربية



الياس سحاب



المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون ـ ساقية الجنزير
ت ٣١٢١٥٦ ـ برقياً موكيالي، بيروت
ص . ب ١١/٥٤٦٠ بيروت



الطبعة الأولى – ١٩٨٠

الطبعة الثانية ١٩٨٥ بغداد

منشورات توزيع المكتبة العالمية
بغداد ـ شارع السعدون ـ ساحة التحرير
ص.ب ٦١٧٧ هـ ٨٨٧٩٧٤٣

حتى نكف عن الشعور بالخجل
كلما لم نتجاوب مع الموسيقى الغربية



مقدّمة

ذات يوم من فترة أواخر الثلاثينات، قبيل الحرب العالمية الثانية، كان الموسيقي والمغني العربي الكبير محمد عبد الوهاب يزاول عادته شبه اليومية بالتردد الى مكتب صديقه المحامي اللامع والزعيم السياسي المعروف مكرم عبيد. وبينما كان المحامي والسياسي اللامع منهمكاً بين اوراق ملفاته، كان الموسيقي والمغني اللامع يقلب بين يديه صحف ذلك اليوم، فاذا به يطالع في الصفحة الأخيرة من جريدة الأهرام قصيدة بعنوان الجندول، استهوته لما رأى فيها من خروج على المعاني المطروقة تكراراً في الشعر العربي، فهي تصف جمال موقع طبيعي خلاب خارج الأرض العربية (مدينة البندقية الايطالية العائمة على الماء) وتصف التجربة الجمالية والعاطفية لشاعر عربي زار تلك المدينة وتجول في شوارعها المائية ممتطياً «الجندول» الشهير. وقد لخص عبد الوهاب انفعاله بالقصيدة في ذلك الوقت بأنه رأى فيها «قصيدة عربية سافرت بلاد بره».

وهكذا اختزلت تلك القصيدة على ما يبدو كل طموحات الموسيقي العربي الأول في التجديد وفتح آفاق تعبيرية جديدة. فلحن ما يزيد عن نصف القصيدة وهو ما يزال يعيد قراءتها في مكتب مكرم عبيد، من مطلعها لغاية المقطع الشهير «ذهبي الشعر، شرقي السمات».

وعندما كان عبد الوهاب يستعد مع نفر من الموسيقيين، لا يصل عددهم الى عشرة، لتسجيل الجندول بعد ذلك بشهور عديدة، كان شاعر الاغنية علي محمود

طه، يتأبط ذراع الأديب الكبير الأعمى طه حسين، يصعد واياه مئة درجه في المبنى القديم للاذاعة المصرية، لحضور التسجيل. وعندما وصل عبد الوهاب في الغناء الى عبارة «يوم ان قابلته أول مرة»، لفظ كلمة «قابلته» بفتح التاء بدل ضمها، فانتفض طه حسين في مقعده كمن لسعته أفعى، فأدرك عبد الوهاب على الفور، وهو الابن الروحي لمدرسة أحمد شوقي ومجالسه الأدبية، أدرك الخطأ بسرعة، فكرر العبارة مرتين بالتحريك الصحيح للكلمات. وهذه الواقعة ما زالت مثبتة في التسجيل المطول للجندول، المتداول في الأسواق على اسطوانات أو كاسيتات.

فاذا أضفنا الى هذه الواقعة وقائع أخرى نقول أن أسمهان وفريد الأطرش قد انطلقا تحت رعاية طلعت حرب، أبي النهضة الاقتصادية المعاصرة، وان اللقاء بين ام كلثوم ومحمد عبد الوهاب ظل متعذراً قرابة نصف قرن حتى تدخل جمال عبد الناصر شخصياً، وان الدوائر الغربية كانت تعتبر صوت ام كلثوم سلاحاً رئيسياً بيد عبد الناصر في ثورته العارمة على النفوذ الغربي في المنطقة العربية، نضع ايدينا على بعض ملامح صورة الاغنية العربية، حتى الثلث الأخير من القرن، تلك الاغنية التي ولد وترعرع عبقريها العظيم سيد درويش منذ بدايات القرن في أحضان الانتفاضة الشعبية المصرية الهائلة (١٩١٩)، حتى ان انتاج هذا العبقرى الخالد تدفق كله بين ١٩١٧ و ١٩٢٣

هذه الملامح العامة للاغنية العربية حتى الثلث الأخير من القرن العشرين، يقابلها الآن ملمح رئيسي نرى فيه أن العنصر الرئيسي الذي يتحكم بانتاج الاغنية العربية (في مصر بالذات، عاصمة الغناء والموسيقى العربية المعاصرة) هو سوق الاغنية الاستهلاكي الذي له منبران رئيسيان: كباريهات شارع الهرم وأرصفة بيع الكاسيتات، بكل ما يمثله هذان المنبران من مزاج وما يرمزان اليه من قيم حياتية وثقافية.

عندما تكون الاغنية العربية، في كل حالاتها ومستوياتها، قد استطاعت ان

تكون مرآة للحياة العربية، في كل حالاتها ومستوياتها. عند التفتح وعند الذبول، عند الازدهار وعند الانحدار، فانها تستحق منا اهتماماً اكثر من الذي حظيت به حتى الآن في صحافتنا الفنية والثقافية.

من هنا ان الدفاع عن الاغنية العربية، الذي حدده العنوان هدفاً لهذا الكتاب، انما هو دفاع عن الثقافة العربية، بل عن الحياة العربية. والدفاع هنا أبعد ما يكون عن التبني المطلق لكل ما يصدر من انتاج غنائي عربي، بغثه وسمينه، بل هو تمسك مطلق بحق العرب في أن تكون فنونهم (بما فيها فن الغناء والموسيقى) تعبيراً عن مزاجهم الخاص وفلسفتهم الخاصة في الحياة، وتمسك مطلق بحق الاغنية العربية بأن تقيم أساساً بهذا المعيار وليس بأي معيار آخر. نقول هذا الكلام بهذا الوضوح الفج لأن بلبلة عظيمة تلف الموقف العام من الاغنية العربية، بسبب عدم وضوح المعايير، ويبدو ذلك واضحاً عند الحديث عن تخلف الاغنية العربية، وعند الحديث عن أساليب الخروج من هذا التخلف.

ومع أن الاغنية العربية تعيش حالياً عصر انحطاط، ومع أن البحث عن أساليب الخروج بها من هذا الانحطاط حاجة ملحة وماسة ومستعجلة، فعلينا قبل كل شيء الاتفاق على تعريف التخلف حتى نتفق بعد ذلك على أساليب القضاء عليه. اننا لو بحثنا بدقة وعمق وراء الكتابات والأحاديث في هذا الموضوع، نرى ان معظم هذه الكتابات والأحاديث تعتمد معياراً ثابتاً يرى أن الاغنية العربية (الموسيقى العربية) متخلفة كلما ابتعدت عن الاغنية الغربية والموسيقى الغربية (شكلاً ومحتوى). والاستطراد المنطقي لهذا المعيار بقول ان الخروج بالاغنية العربية والموسيقى العربية من بؤرة التخلف لا طريق له الا الأخذ بأساليب الموسيقى الغربية، والنسج على منوالها.

ومثلما بلبل هذا المنطق الأعوج حياتنا السياسية والثقافية، على طول السنوات الأخيرة وعرضها، فانه بلبل وما زال يبلبل نظرتنا الى فن الغناء والموسيقى عندنا.

نحن نعترف، كما بدا واضحاً من مطلع هذه المقدمة وكما سيبدو واضحاً داخل فصول الكتاب، ان الاغنية العربية تمر حالياً بفترة انحطاط، ولكننا نتمسك، بنفس القوة، بكون الاغنية العربية قد مرت قبل ذلك بذرى عالية من التطور والعمق. ومن قلب هذا التراوح بين الذروة والحضيض علينا ان نكتسف مواقع القوة والضعف في الاغنية العربية والموسيقى العربية، بحثاً عن افضل أساليب استعادة مرحلة النهضة الغنائية العظيمة التي غطت النصف الأول من هذا القرن.

فاذا تيسر ذلك كنقطة انطلاق أساسية، فليس هناك بعد ذلك أي مانع أو أي خوف من فتح النوافذ على الموسيقى العالمية، استماعاً وتفاعلاً وتأثراً، فنحن لا ننسى أن التفاعل مع الحضارات الفارسية والبيزنطية والاغريقية، كان أحد أهم عناصر وصول العرب الى صدارة الحضارة العالمية لقرون عديدة. الا أن السرط الأساسي لهذا التفاعل هو وقوفه على أرض عربية واضحة المعالم، واضحة الانتماء، واضحة التوازن، واضحة الشخصية، خالية من كل عقد النقص.

من هنا فان الدفاع عن الاغنية العربية، انما هو، بشكل أو بآخر، دفاع عن الثقافة العربية، عن الحياة العربية، دفاع عن حقها في الوجود والتميز، وحتى عن حقها في الخطأ، في الازدهار والانحدار، وفقاً لقوانين الطبيعة في كل زمان ومكان، وفي كل مجال من مجالات الحياة البشرية، هو دفاع ضد سيوف الارهاب الحضاري والفكري، وضد عقد النقص، التي تريد ان تحول كل نقطة ضعف ونقطة تخلف، في حال وجودها، الى فقدان العرب لحقهم. - شأن سائر الامم - بثقافة متميزة تعبر عن شخصيتهم ومزاجهم وفلسفتهم في الحياة.

في ظل هذا الهاجس، بوعي مباشر حينا وبوعي دفين حينا آخر، كنت أتناول الانتاج الغنائي العربي بالكتابة والتحليل، منذ بداية حياتي الصحفية العملية في العام ١٩٦١، جنباً الى جنب مع الكتابة السياسية، بايمان راسخ بأني

لأؤدي في الحالتين مهمة واحدة .

وبما أن خيطاً واحداً وخطاً واحداً قد انتظم هذه الكتابات، منذ ١٩٦١ وحتى ١٩٧٩، فقد رأيت من المفيد جمع ما بقي منها بين يدي ونشره بعد تنقيحه وتنسيقه. وهكذا فان الجسم الأساسي من هذا الكتاب هو مجموعة من المقالات نشرت في مجلة بيروت المساء في العامين ١٩٧٤ و١٩٧٥، إضافة الى مقالة نشرت في السفير (عن رياض السنباطي) واخرى وضعت خصيصاً للكتاب (عن عبد الحليم حافظ)، مع اثبات تاريخ المقال في ذيله.

ومع ان هذه المقالات قد عالجت مجموعة من الأفكار بطريقة متقطعة متفرقة، فان قيمتها في أنها، بسبب طبيعتها الصحفية، قد تخلصت من جفاف وتجريد الكتابة النظرية، فخرجت أشبه ما تكون بشاهد يومي حي على حياتنا الغنائية والموسيقية في فترة معينة.

غير انني رأيت سداً لثغرة التشتت والتفرق في عرض الأفكار العامة من خلال المعالجات التفصيلية الخاصة، ان أضيف الى الكتاب فصلاً أخيراً أحاول ان أجمع فيه الأفكار الرئيسية التي كانت تحرك هذه الكتابات وتحدد خطها العام. وقد احتفظت لهذا الفصل بالعنوان العام للكتاب، وحاولت ان أناقش فيه الأفكار الرئيسية المطروحة والمتداولة حول الاغنية العربية، المقبول منها والمرفوض، حتى يخرج القارىء عند اتمام قراءته لهذا الكتاب بوجهة نظر متكاملة، قدر الامكان، حول هذا القطاع الخطير من حياتنا الثقافية.

وقد لاحظت خلال اعداد المقالات للكتاب، أن طبيعتها الصحفية قد أدت الى وجود افكار مكررة بين مقال واخر، فعمدت الى تنقيح بسيط يستبعد التكرار غير المقصود، وابقيت على التكرار المقصود للتشديد على افكار معينة. ومع ذلك سيلاحظ القارىء انني لم اتماد في عملية التنقيح هذه، حتى لا أفقد المقالات نكهتها كشاهد حي ينبض بانفعال اللحظة التي كتب فيها كل مقال

بقي ايضاح آخر بالغ الأهمية: سيلاحظ القارىء ان الكتاب قد اعتمد أساساً على متابعة الاغنية العربية في مصر، بشكل رئيسي، وفي لبنان. وذلك بسبب الموقع الصحفي لهذه الكتابات. وبذلك تبقى روافد أساسية في نهر الاغنية العربية غير مطروقة في الكتاب، هي على وجه التحديد الاغنية العراقية (وبالذات محاولات تطوير لون المقام العراقي) والاغنية المغربية (وبالذات لون المألوف في المغرب وتونس) والاغنية الخليجية ذات النكهة الخاصة، والاغنية السودانية التي تشكل لوناً بالغ التميز تختلط فيه الافريقية بالعروبة اختلاطاً غريباً عجيباً. وعذري في هذا النقص انني أولاً لا أدعي ان هذا الكتاب قد هدف الى الاحاطة احاطة نظرية جامعة مانعة بكل خصائص ومشكلات الاغنية العربية. كما أنني أكشف بهذا النقص ثغرة خطيرة في الحياة العربية، وهي سوء المواصلات الثقافية بين البلاد العربية، فالألوان الغنائية الناقصة في هذا الكتاب هي ألوان ضعيفة الانتشار أصلاً خارج حدودها الاقليمية الضيقة، برغم قيمتها الفنية الكبرى.

ومع كل ذلك فاني اعتقد ان اعتماد الكتاب أساساً على الاغنية المصرية بدرجة أولى، واللبنانية بدرجة ثانية، لا يفقد الملاحظات والخلاصات النظرية اهميتها، لأن الاغنية المصرية هي - عن جدارة كاملة - العمود الفقري للانتاج الغنائي والموسيقي العربي المعاصر، كما ان الاغنية اللبنانية قد احتلت - عن جدارة أيضاً - موقعاً بارزاً ومؤثراً في مقدمة الانتاج الغنائي والموسيقي العربي في العقدين الاخيرين بالذات.

أكتب دفاعاً عن الاغنية العربية ضد اثنين: ضد الذين عشيت عيونهم عن مواقع الثراء الفني الفاحش فيها فاشاحوا بوجوههم نحو الخارج، وضد أولئك الذين يعبثون بالتراث العظيم القديم والحديث لهذا الفن من الداخل، فيقزمونه الى سلعة استهلاكية رخيصة ومبتذلة.

الفصل الأول

شخصيـــات

أم كلثوم

الصوت الذي لا خليفة له

احس احياناً بأن الشهرة القصوى التي تمتعت بها أم كلثوم تلقي بعض الظلال على القيمة الحقيقية لصوتها بدل ان تلقي عليها الأضواء... واحس احياناً بأن معظم الناس، ومن فرط ما اصبح الاستماع الى ام كلثوم عادة وتقليداً وادمانا وجزءاً عادياً من حياتنا اليومية، بوسعهم ان يحسوا بملامح الجمال في اي صوت جديد أكثر مما بوسعهم فعل ذلك مع صوت ام كلثوم، لأنهم لم يعودوا يستمعون في أم كلثوم الى الصوت، بل الى الاسطورة او الى العادة اليومية.

هذه الحقيقة أحسست بها وانا استمع الى صوت ام كلثوم وسط جو مصارعتها للموت... هذا الصوت اصبح الان جزءاً من تراثنا الفني، ويمكن للمستمع ان يخرج من اطار أم كلثوم الاسطورة، ليسرق لنفسه لحظات من الاستماع الى ام كلثوم الصوت والاداء... وعندئذ فقط، وبالمقارنة مع كل الأصوات الغنائية العربية، النسائي منها والرجالي، يمكن للمستمع المدقق قليلاً أن يضع يده على مواقع العظمة الخاصة التي يتميز بها صوت ام كلثوم عن بقية اصوات عصرها.

من البديهي ان مجال الدراسة العلمية لصوت ام كلثوم ولتراثها الغنائي الضخم سينفتح الان على مصراعيه أمام كل المختصين، يصدرون فيه الدراسات والمجلدات، ولكن بالامكان مع ذلك تسجيل انطباعات فنية عامة

وسريعة عن هذا الصوت. خاصة وان كثيراً من مزاياه واضحة حتى للاذن المتذوقة غير الدارسة.

من أهم مزايا صوت ام كلثوم اتساع مساحته على الطبقات المرتفعة والمنخفضة معا. ومع ان لهذه المساحة مقاسات علمية لا بد من أن ترد في أية دراسة مقبلة عن أم كلثوم. فان بوسع اذن المستمع العادي التنبه الى ذلك. بالاستماع - مثلاً - الى تسجيل «يا ظالمني» الذي تبثه اذاعة بيروت. والمنقول عن حفلة فندق كابيتول سنة ١٩٥٤، حيث تصل أم كلثوم في كلمة «يوم» من عبارة «عشان تعطف علي يوم» الى درجة منخفضة غير موجودة عادة الا في أصوات الرجال من الفئة الغليظة.... وفي المقابل فان أم كلثوم تصل في نفس التسجيل الى طبقات مرتفعة جداً عندما تصعّد صرخة «يا ظالمني» (قبل القفلة) الى ذروة صوتية عالية جداً.

الميزة الثانية هي تحدي أوتار صوتها لقوانين الطبيعة في نمو الخلايا البشرية، فبينما تعرضت أوتار صوت عظيم كصوت عبد الوهاب الى تغييرات جذرية، جعلت عبد الوهاب يتوقف عن الغناء المتواصل، ويكتفي بتسجيلات محدودة مع آلة العود، وبينما شاخ صوت ليلى مراد - مثلاً - وهي في الخمسين من عمرها، فتوقفت عملياً عن الغناء، فان التغييرات التي طرأت على صوت أم كلثوم وأهمها انخفاض مساحة الطبقات المرتفعة في صوتها كانت أقل بكثير من التطور الطبيعي المفروض، وحتى هذا التغيير الطفيف نسبياً، لم يطرأ على حنجرتها الا بعد ان تجاوزت الستين.

ميزة اخرى قد تكون الاولى والأهم، وهي خبرة حنجرة أم كلثوم غير العادية في أصول الغناء العربي المرتكز في أساسه الى ترتيل القرآن والتواشيح الدينية، وهذه لها ميزات محددة مهمة جداً منها المعرفة الواسعة بكل المقامات العربية المحشوة بأرباع الصوت كالسيكا والبياتي والراست والصبا. هذه المعرفة التي سمحت لأم كلثوم ليس فقط بالاداء العظيم لهذه المقامات، بل ببراعة

التنقل بينها بسهولة، والتي سمحت لها أيضاً باتقان غريب لكل براعات النمنمة الغنائية والفسيفساء الصوتية وتلوين المنعطفات الصوتية، بما في ذلك الففلات البارعة الدقيقة التي تضرب في قلب المقام الذي تقفل به الجملة الغنائية.

وحتى يعرف المستمع العادي مدى البراعة التي توافرت لأم كلثوم في هذه المجالات كلها، فما عليه الا أن يعقد مقارنة سمعية دقيقة بينها وبين أي صوت اخر (خاصة الاصوات النسائية) في هذه التفاصيل الفنية الدقيقة. ومن الغريب ان صاحبة هذا الصوت الذي توافرت له كل امكانات التحكم في الاسلوب السرقي للغناء تحكماً غير عادي، قدمت في فترة معينة من حياتها، وبالذات مع محمد القصبجي في فيلم نسيد الأمل (وفي نفس فترة هذا الفيلم) لوناً من الغناء الأقرب جداً الى اللون الغربي الاوبرالي، مثل أغنية «ياما ناديت من أسايا» و «يا مجد» وغيرها. وهي الاغنيات التي حاول فيها القصبجي التوزيع الاوركسترالي الهرموني، ثم توقفت التجربة بعد ان قطعت فيها أم كلثوم شوطاً ابتت خلاله قدرتها على أداء هذا اللون من الغناء بتميز واقتدار لا يقلان عن تميزها واقتدارها في اللون العربي الصميم.

مدرسة أم كلثوم

غير ان صوت أم كلثوم يمثل جانباً واحداً من قيمتها الفنية، التي لا يكتمل البحث فيها الا بالتطرق للجانب الآخر وهو المدرسة الفنية التي تمثلها أم كلثوم....

فان عظمة صوت أم كلثوم قد فرضت نفسها في سوق الغناء العربي لدرجة ان كل الملحنين الذين تعاملوا معها (بما في ذلك عبد الوهاب الذي له قيمة فنية كبيرة منفصلة عن صوت أم كلثوم) كانوا في الحانهم يدورون في فلك صوتها، أكثر مما دار صوتها في فلك الحانهم، كما يحصل مع كل الأصوات الغنائية الاخرى.

فالظاهرة التي يمكن ان تبدو الآن واضحة لو القينا نظرة سريعة شاملة على كل انتاج أم كلثوم، هي أن هناك لوناً كلثومياً في الغناء العربي، توظف في خدمته عدد من الملحنين الذين لا شك في قيمتهم الذاتية، ولكنهم مع ذلك كانوا مع أم كلثوم جزءاً من مدرستها الغنائية، فكانت تنوعات أساليبهم تنعكس تنوعات في الوان المدرسة الكلثومية. ولعل من الادلة الواضحة على هذا، المقارنة بين الحان السنباطي عندما يضع لحناً لأم كلثوم ثم عندما يضع لحناً لصوته أو لأي صوت آخر، كذلك فالأمر واضح حتى مع محمد عبد الوهاب، صاحب الشخصية المتميزة جداً. فألحانه لأم كلثوم كانت ذات طابع خاص، تنتمي (غالباً) الى مدرسة الغناء الكلثومي أكثر من انتمائها الى مدرسة الغناء الوهابي، وان كانت بصمات عبد الوهاب الخاصة بارزة جداً في مجموعة ما أعطى لأم كلثوم من ألحان، وان كان يمكن التمييز بسهولة بين كلثوميات السنباطي وكلثوميات القصبجي وكلثوميات زكريا أحمد وكلثوميات عبد الوهاب.

ماذا سيفعل السنباطي؟

غير أنه مما لا شك فيه أن أكثر الملحنين يتماً بعد أم كلثوم سيكون رياض السنباطي، لأنه صاحب أقل مجهود خاص خارج إطار المدرسة الكلثومية، بالاضافة الى أن كل انجازاته الكبيرة في مجال تلحين القصيدة الكلاسيكية مرتبطة بحنجرة ام كلثوم (رباعيات الخيام، نهج البردة، سلوا قلبي الخ ...) لذلك سيكون مهماً مراقبة خط سير السنباطي بعد أم كلثوم، خاصة وانه يعيش الآن ذروة نضجه الفني، بالاضافة الى أنه لم يتقدم في السن والنشاط لدرجة التعب والشيخوخة.

وقد كان معروفاً على أي حال أن الوصول الى حنجرة أم كلثوم كان هدفاً من أهداف نضال كل ملحن مصري ... فحتى القصبجي أدت مقاطعة أم كلثوم لألحانه الى تجمده طيلة عشرين سنة قبل موته، وحتى زكريا أحمد الملحن البالغ التميز، لم يعط شيئاً مهماً عندما عاش مرحلة الخصام مع أم كلثوم .... وبليغ

حمّدي، الذي لحن لأم كلثوم وهو في الثلاثين من عمره، كان هذا اللقاء انجازاً كبيراً في حياته فتح امامه كل الأبواب المغلقة.. والملحن الجيد سيد مكاوي لم تتجاوز شهرته حدود مصر الا بعد ان قبلت أم كلثوم لحن « يا مسهرني ».. وحتى فريد الأطرش الذي تمتع طوال عمره بشهرة واسعة، مات وهو يعيش على أمل ان تغني له أم كلثوم لحناً واحداً.

ملحن واحد كان له كيان كبير جداً خارج صوت أم كلثوم، هو محمد عبد الوهاب، ومع ذلك فقد فتحت حنجرة أم كلثوم مجالاً واسعاً أمام تجديد شباب عبد الوهاب الملحن، بعد أن توقف عبد الوهاب المغني عن العطاء.

أول خميس من كل شهر

العنصر الثاني البارز في مدرسة أم كلثوم هو التقليد الغنائي المسرحي الذي تحول الى أهم نشاط غنائي عربي دائم عند أول خميس من كل شهر... لم يكن هذا اللون غناء مسرحياً بمعنى الكلمة، غير انه كان لوناً بالغ التميز والخصوصية، حيث يعيش الجمهور سواء في المسرح أو وراء المذياع، علاقة ممتعة مع عملية خلق غنائي كبير تمتد أحياناً ساعات خمس...

قيل كلام كثير في هذه الظاهرة. قيل انه غناء لا يسمعه الا الحشاشون أو السكارى، وقيل انه مخدر أدى بالعرب الى البقاء في التخلف، وانه كان أحد أسباب هزيمة ١٩٦٧ غير أن النظر الى هذه الظاهرة بعد توقفها نهائياً، لا بد من أن يزيح كل هذه الغيوم من حولها، ويلقي مزيداً من الضوء على قيمة الثروة الغنائية التي تمثلها حفلات أم كلثوم الشهرية المسجلة اذاعياً وتلفزيونياً

طبعاً ليس معنى هذا أن يبقى تقليد « الخميس الاول من كل سهر» بعد أم كلثوم. فهذا الشكل من العمل الفني كان له مبرر واحد هو وجود صوت واحد له كل هذه المزايا غير العادية.. من هنا يبدو كلاماً سطحياً جداً التحدث عن خليفة لأم كلثوم.... فلا يكفي لاحتلال مركز أم كلثوم ان تفرض أغاني وردة على الاذاعات المصرية والعربية بنفس الكثافة التي كانت تذاع فيها أغاني أم

كلثوم، ولا يكفي أيضاً إضافة لقب «كوكب الشرق» الى اسم فايزة أحمد في اعلانات حفلاتها... فهذا الشكل من الحفلات الشهرية كان ضرورياً لسبب واحد فقط هو إفساح المجال أمام الجماهير للتمتع بقدرة الارتجال العظيم الذي تمتعت به أم كلثوم وحدها بين المطربات.

طبعاً، يبقى كل هذا الكلام ملاحظات عامة سريعة، ويبقى أمامنا بعد أم كلثوم مهمتان رئيسيتان:

١ - الانكباب على أبحاث ودراسات فنية علمية دقيقة حول ظاهرة أم كلثوم الفنية، من قبل كل المختصين، نخرج بفن أم كلثوم من إطار الأسطورة الى إطار التقييم العلمي الدقيق.

٢ - الانكباب على جمع التراث المعروف لأم كلثوم، وذلك الذي فقد واختفى من الأسواق، وإعادة طبع تراثها على اسطوانات وأشرطة بشكل منسق ومنظم، وبترتيب زمني للأغاني والألحان، فمثل هذا العمل هو أقل الواجبات الطبيعية إزاء ظاهرة فنية كأم كلثوم، شاء لها الزمن اخيراً ان تتوقف، بعد طول تمردها على إرادة الزمن.

(٢) الدور الذي لعبته، والدور الذي لم تلعبه

يجب ان لا نمل من التكرار قائلين ان كل ما كتب ويكتب الآن من عجالات صحفية عن أم كلثوم يجب، أن لا يكون بديلاً لولادة ونمو الدراسات العلمية الدقيقة المستندة الى معلومات شاملة ووثائق. حول كل الظواهر الفنية في حياتنا الثقافية. فقد آن الأوان أن تكف الصحافة الفنية المبنية على العلاقات العامة والمبالغة في المديح أو الهجاء. عن ان تكون المنبر الوحيد الذي تتلقى منه جماهير القراء عندنا ثقافتها الفنية ومعلوماتها الفنية ... يجب - مثلاً - ان لا يمر القول بأن أم كلثوم قد اقتربت من الميكرفون وهي تغني فانكسر لقوة ذبذبات صوتها، يجب ان لا يمر هذا القول دون تمحيص ومحاسبة على صدقه أو عدم صدقه.. بمعنى آخر يجب ان ينتهي عصر الأساطير والخرافات و(الحواديت) في النقد عندنا. ليبدأ عصر الحقائق والمعلومات الثابتة الأكيدة. والتحليل العلمي الواضح الموضوعي ....

ولكن هذا لن يمنع طبعاً سيل الخواطر الذي تدفق حول ظاهرة أم كلثوم من التدفق. لسد بعض الفراغ. واذا كان صوت أم كلثوم بما له من مزايا خارقة قد أصبح - ومنذ زمن بعيد - مسألة فوق النقاش والجدل. فان المسألة الاخرى

التي ظلت تثير النقاش في أثناء حياة أم كلثوم وبعد موتها. هي الدور الاجتماعي والحضاري الذي لعبه صوت أم كلثوم:

- البعض يعتبر صوتها رمزاً من رموز الوحدة العربية والارتباط بأرض الوطن.
- والبعض الآخر يعتبر صوتها رمزاً للتخلف وحجر عثرة أمام أي تطور فني في الوطن العربي، وسبباً مباشراً من أسباب النكسة.

وعلى صغر حجم هذا البعض الأخير فان صوته كان يعلو من وقت لآخر بالنقد المر، والتهجم على ما تمثله أم كلثوم وفنها.

ولمناقشة هذا الموضوع نضطر مرة أخرى للعودة الى تأكيد بدهية أساسية هي أن الذي يريد أن يصدر حكماً اجتماعياً أو سياسياً أو حضارياً على فنان ما (خاصة اذا كان فناناً كبيراً في وزن أم كلثوم) فان ذلك لا يعفيه أبداً من التعرف الكامل على آثار هذا الفنان وعلى عصره، وعلى العصر الذي سبقه، والا فقد حكمه أية قيمة حقيقية، وتحول الى مجرد ثرثرة أو تخمين في أحسن الأحوال

قبل ام كلثوم كان هناك نوعان من الغناء، يقف بينهما سيد درويش ظاهرة جديدة كانت في ذلك الوقت تشكل شيئاً قائماً بذاته مستقلاً عن سياق الحياة الموسيقية والغنائية:

كان هناك تراث القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، الذي توج بأعمال عبده الحامولي ومحمد عثمان والشيخ المسلوب، وكامل الخلعي وسلامة حجازي وداود حسني (مع مطلع القرن العشرين).

وهذا بقي أسير الصالونات القادرة على استئجار العازفين والمغنين، حين لم تكن الاسطوانة قد شاعت شعبياً بعد. والنوع الآخر من الغناء الشائع الذي يمكن تسميته بغناء الكباريهات، أي انه ذلك النوع من الغناء الذي

لا يهدف الا الى (الفرفشة) الرخيصة وإثارة أكثر مشاعر المستمع غريزية وبدائية وانحطاطاً.

ولو توقفنا عند منيرة المهدية، أعظم وأشهر الأصوات النسائية قبل أم كلثوم (الى جانب فتحية أحمد) لوجدنا التجسيد الكامل لهذا النوع من الغناء في عدد كبير من أغنياتها

واذا كان شعر أحمد رامي في آخر ما غنت له أم كلثوم (يا مسهرني) يبدو عادياً وسطحياً، وشيئاً مما تجاوزه الزمان، ولم يعد يعبر عن أحاسيس الانسان العربي في هذا العصر، فان أحمد رامي نجح في الزمان القديم، بمبادرة من أم كلثوم نفسها في نقل كلام الأغاني من الابتذال والسوقية والتفاهة، الى إطار النظافة والتعبير الفني الراقي عن أحاسيس النفس البشرية ... في الوقت الذي كان فيه فنان كبير اخر هو محمد عبد الوهاب قد التصق بالشاعر الكبير أحمد شوقي ... ودخل كل من شوقي ورامي (وهما من كتاب الشعر الكلاسيكي الفصيح) في عالم التخصص لكتابة الأغاني باللهجة المصرية العامية. فكان ممكناً، في ذلك العصر السحيق (قبل نصف قرن) ان نستمع الى شعر غنائي راق من مستوى في الليل لما خلي وبلبل حيران، لا نجد اليوم في الشعر الغنائي العربي عموماً ما يوازيهما في المستوى والجمال الفني.

ولم يكتف كل من أم كلثوم وعبد الوهاب بدفع الشعر الغنائي باللهجة العامية الى الامام، بل اندفعا وراء كثير من عيون الشعر العربي الكلاسيكي، قديمه وحديثه. فسمعنا كثيراً من قصائد شوقي بصوت أم كلثوم (سلوا قلبي، ولد الهدى، نهج البردة، النيل) وبصوت عبد الوهاب (مضناك، علموه، يا ناعماً، يا جارة الوادي، ردت الروح) كما سمعنا بصوتيهما نماذج رائعة من الشعر العربي القديم (أبو فراس الحمداني ومهيار الديلمي وغيرهما). ويجب أن لا ننسى أن صوت أم كلثوم ارتبط لفترة غير قصيرة بشعر بيرم التونسي، أبي الزجل المصري العظيم.

طبعاً لم تبق العملية في تصاعد مستمر. فقد وقع عبد الوهاب بعد موت سوقي وانخراطه في اغاني الأفلام مرة اخرى أسير سوق كلام الأغاني الدارجة، وهي المرحلة التي أصبح فيها شاعره المفضل حسين السيد. كما أن رامي شاعر أم كلثوم الدائم، بدأ يفقد جديده ويكرر نفسه (قصيدة ذكريات مثلاً التي لحنها السنباطي لأم كلثوم في منتصف الخمسينات.).

كما بدأت أم كلثوم بدافع البحث عن جديد، تنزل الى شعراء الأغنية الشائعة في السنوات العشرين الأخيرة من حياتها، فغنت لعبد الوهاب محمد وعبد المنعم السباعي وغيرهما...

وهنا نصل الى نقطة أساسية فيا يمكن تسميته «الدور الذي لم تقم به أم كلثوم»..

ففي الوقت الذي مات فيه بيرم، وشاخ رامي، وسقط في التكرار والسطحية، كان قد ولد في مصر جيل شعراء العامية المجددين (فؤاد حداد، صلاح جاهين وعبد الرحمن الابنودي) ومع ذلك تجاوزتهم ام كلثوم الى شعراء السوق الغنائية العاديين.

الوحيد الذي تعاملت معه أم كلثوم من هؤلاء هو صلاح جاهين. ولكنها (ولا يمكن لذلك ان يكون من قبيل الصدفة وحدها) لم تغن له الا شعراً وطنياً (والله زمان يا سلاحي، محلاك يا مصري وانت عالدفة، توار ثوار، وأخيراً جيش العروبة يا بطل الله معك).

ويقول صلاح جاهين في محاولة لتحليل هذا الموقف من أم كلثوم، الذي جعلها لا تقترب من شعر الموجة الجديدة في الشعر العامي، ان أم كلثوم كانت تبحث عن الشعر الذي يصلح لحفلاتها المسرحية، وهو شعر يجب بحكم طبيعة هذا الغناء ان يكون مساعداً للحن، لا عنصراً أساسياً في التعبير الفني، ان يكون كلمات جميلة الوقع، رقيقة الملمس، قابلة للتكرار، والاعادة والتطريب،

وهذا يختلف عن طبيعة شعر صلاح جاهين وفؤاد حداد والابنودي، الذي يعتبر قيمة تعبيرية قائمة بذاتها، من قبل ان ترتبط بلحن معين. هذا هو رأي صلاح جاهين، وعلى أي حال، فاذا كان من الصحيح القول ان أم كلثوم بسلطتها الفنية العظيمة، كانت تستطيع ان تكرر انجازاتها الاولى، فتعيد كسر طوق السوق الغنائي التجاري في سنواتها الأخيرة كما في سنواتها الاولى، فان من الصحيح أيضاً القول أن كل جيل مسؤول عن ثورة جيله، وانه من الصعب ان نتوقع من جيل قديم، ان يحل محل الجيل الجديد فيقود له ثورته. فلا أحد يدري مثلاً لو عاش سيد درويش حتى بلغ السبعين من عمره، اذا كان سيظل قادراً على ان يظل ثورة مستمرة في التلحين، كما كان عندما مات وهو لم يتجاوز من عمره الثلاثين، الا بعام واحد.

ولكن أغلب الظن انه ما كان سيظل قادراً على الثورة المستمرة حتى آخر ايامه. وبمعنى آخر فلو تخيلنا أن ام كلثوم ماتت في الأربعينات، لما كان بالامكان طبعاً محاسبتها على الدور الذي لم تقم به في الخمسينات والستينات والسبعينات.

العقيدة الموسيقية الشرقية

هذا عن دور ام كلثوم في الشعر الغنائي، ولكن لأم كلثوم دوراً آخر لا يقل اهمية، بل ربما كان هو دورها الأكثر أهمية ...

فبعد ان انجز عبد الوهاب في العشرينات والثلاثينات والأربعينات ما قد يكون الشيء الرئيسي الذي سيبقى من فنه للتاريخ، انجرف مع موجة «التفرنج» التي سادت مجتمعاتنا في فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية وأثناءها وما بعدها، حيث نمت مفاهيم سطحية لدى الطبقة المتوسطة عن الوصول الى ما وصلت اليه الحضارة الغربية. فاذا بمفهوم الوصول الحضاري يتحول الى مجرد تقليد لقشور الحضارة الغربية.

والواقع أن محمد عبد الوهاب قد انجرف مع ظهور نجم فريد الأطرش وراء تقليد الموسيقى الغربية الخفيفة، في مجموعة من الأغنيات الخفيفة، يحدوه في ذلك دافع آخر هو الاحتفاظ بالرواج التجاري، ومطاوعة مزاج هذا السوق، مهما تقلب. في هذا الوقت برز الدور الأهم لأم كلثوم، التي كانت قد ارتبطت بملحنين من وزن زكريا احمد والسنباطي والقصبجي ..

ومع أن القصبجي كان متأثراً بالموسيقى التركية، ثم دخل في محاولة للتوزيع الهارموني على الطريقة الغربية في فيلم « نشيد الأمل »، فان الجو العام للتعاون الفني بين حنجرة ام كلثوم من جهة وبين ألحان القصبجي والسنباطي وزكريا أحمد، قد ظل يمثل ما أسماه الملحن كمال الطويل بتعبير دقيق « العقيدة الموسيقية الشرقية » لأم كلثوم.

طبعاً حدثت هناك مبالغات ومواقف متطرفة في هذا المجال، الأمر الذي يقال أن عبد الوهاب عبر عنه في جلسة خاصة بوصفه صوت ام كلثوم بأنه صوت أزهري ..

الا أن هذه المبالغات وهذا التطرف في العقيدة الشرقية لأم كلثوم، كانت رد فعل طبيعي على موجة التقليد غير الأصيل لقشور الموسيقى الغربية الحديثة، والاضطراب الذي أدخله هذا المنحى على خط التطور الطبيعي والحقيقي للموسيقى العربية.

وهكذا يبقى من تمسك ام كلثوم بالغناء العربي الأصيل المرتبط بتجويد القرآن وترتيله، يبقى (بغض النظر عن كل التفاصيل) الدور التاريخي لهذا الموقف في وجه الاضطراب والبلبلة، وهو دور المحافظة على الأصول وعلى الرافد التاريخي الحقيقي الى أن تأتي ظروف التطور الطبيعي، وتزول ظروف عقد النقص والتقليد السطحي.

ولا ندري، فربما يجد المؤرخون الفنيون غداً انه كان لهذا الموقف المتطرف

من أم كلثوم اثر في عودة عبد الوهاب عن موجة التأثر الجامح بالموسيقى الغربية، الى أصوله العظيمة الأولى، واستعادته لتوازنه مع الاحتفاظ بميزة النوافذ المفتوحة والتفاعل مع التيارات الأخرى، وهي الميزة التي تفوق بها من غير شك على ملحنين كبار مثل السنباطي وزكريا احمد. والحقيقة أنه بعد أن ثبت نهائياً ان عبد الوهاب قد خرج من كل مغامراته في مجال استيعاب منجزات الموسيقى العالمية، موسيقياً عربياً اصيلاً مجدداً، فلعل الأثر الأبرز لتطرف ام كلثوم في عقيدتها الشرقية كان أوضح في مواجهة موجات التفرنج والتغرب الأخرى البالغة التطرف والسطحية من الناحية المقابلة.

الدور القومي

ومثلما كان دور أم كلثوم في أثناء محنة الاصالة في الموسيقى العربية، كان لها دور رديف في أثناء المحن القومية لأمتنا ..... وقد لعبت أم كلثوم في هذه المحن دور الرمز القومي، كأحسن ما يكون هذا الدور، وكأكثر ما كنا بحاجة اليه.

ففي حين بلغ التمزق العربي أسوأ مراحله، وفي حين بلغ استغلال الغرب الاستعماري للفارق الحضاري المؤقت بيننا وبينه، في محاولات طمس معالم القومية العربية، وضرب أية محاولة جدية لازدهار وجدان عربي قومي مشترك بين مختلف الأقطار العربية .... كانت الرموز الوحدوية العربية التي تتداخل مع الحياة اليومية لكل فرد عربي في المشرق والمغرب رموزاً قليلة مبعثرة، فشن عليها الغرب - على قلتها - حرب ثقافة استعمارية ضارية ومدروسة وعصرية جداً وذكية جداً ....

في هذا الوقت الصعب كان صوت أم كلثوم - من غير أية مبالغة أو أي وهم - من الأشياء القليلة المشتركة بين العرب في حياتهم اليومية ...

طبعاً ليس معنى هذا الذهاب في تفسير الأشياء الى حد القول بأن أم كلثوم وحدت العرب، أو أنها كانت زعيمة وحدوية، أو أن عملية الوحدة العربية قد توقفت عند حدود صوت أم كلثوم ...

كل هذا لغو، ولكن الصحيح أنه في أزمنة الشدة عند الشعوب، تبرز الحاجة

دائماً الى رايات الصمود التي يكون لها دور محدد جداً هو إبقاء الايمان بالمستقبل قائماً، حتى تأتي الظروف التي تصبح فيها صناعة المستقبل شيئاً ممكناً، وعملاً يومياً، وليس مجرد أمنية وحلم.

هذا الدور المحدد بالذات هو الذي لعبه صوت أم كلثوم، فكان أحد رموز الوجدان العربي القومي المشترك، في أوقات عصيبة كانت محاولات طمس هذا الوجدان بغزوات الاستعمار الثقافي - التي ما تزال قائمة حتى اليوم - ترتفع في موجات عالية جداً.

بعد ذلك ستتطور الامور، وتتطور الظروف، وسيولد فن جديد، ولن تتوقف الحياة العربية عند فن أم كلثوم، كما لم تتوقف حياة أوروبا عند فن بتهوفن - على كل عظمته - ولكن حسب أم كلثوم أنها أدت دورها في زمانها.. وإذا كان من الممكن نظرياً تخيل أدوار أخرى كان يمكن ان تقوم بها، فالتفسير العلمي الواقعي لهذا الممكن الذي لم يتحقق، ان أم كلثوم كانت معجزة في حنجرتها، فعاشت زمانها وزمان غيرها. ومن هنا فقط نشأ الخلاف على أدوار افترض البعض تقصير أم كلثوم في أدائها

(٣) ثلاثة ارتبطوا بصوتها:
محمد القصبجي، زكريا أحمد، رياض السنباطي

من المؤكد أن الدراسات التي سترصد بدقة تفاصيل حياة أم كلثوم الفنية ستخبرنا في المستقبل الشيء الكثير عن مزاج أم كلثوم في اختيار الملحنين والتعامل معهم، اذ يبدو أنه كان لأم كلثوم في ذلك تقاليد وأساليب تستحق المتابعة والدراسة. ذلك أن قصص أم كلثوم مع ملحنيها هي جزء مهم من تاريخ الموسيقى والغناء في بلادنا على طول هذا القرن وعرضه. فلقد روى كمال الطويل نموذجاً ملفتاً للنظر عن بداية تعاونه مع أم كلثوم (لم يضع لها سوى لحنين «والله زمان يا سلاحي» ثم «لغيرك ما مددت يداً» في رابعة العدوية) قال كمال الطويل أن أم كلثوم اتصلت به بين عامي ١٩٥٥ و١٩٥٦. وكان كمال الطويل قد بدأ ينال شهرة في أغاني عبد الحليم حافظ (على قد الشوق) ونجاة الصغيرة (ليه خليتني احبك) ولكنه كان لا يزال في بداية الطريق... ومع ذلك فقد اتصلت به أم كلثوم وطلبت اليه أن يضع لها لحناً ويروي كمال الطويل أنه أجاب عن العرض بالرفض، لأنه أحس بالرهبة وبالمسؤولية الكبرى. ولكن أم كلثوم الحت. وقالت له ان بوسعه تأجيل ذلك الى حين يحس بالرغبة الكاملة.

وان بوسعه في هذه الأثناء التردد على بيتها للتعرف اليها وإزالة حاجز الرهبة ، الى ان كان التعاون الاول في أواخر عام ١٩٥٦ ، حيث ذهب مع صلاح جاهين (شاعر « والله زمان يا سلاحي ») ليعملا سوياً في منزل أم كلثوم تحت غارات الطائرات البريطانية والفرنسية .

هذه القصة تظهر لنا وجود قصد وتعمد لدى أم كلثوم بتعقب المواهب الموسيقية الطالعة والاتصال بها . أسباب ذلك وأساليبه وتفاصيله ستنكشف لدى دارسي حياتنا الموسيقية والغنائية في هذا القرن ، ومع ذلك يمكن التوقف بملاحظات سريعة عند أسماء ثلاثة ملحنين بارزين ارتبط اسمهم بشكل دوري بصوت ام كلثوم ، في الوقت الذي كان فيه الصوت الكبير الآخر في نفس الفترة (صوت عبد الوهاب) يعتمد على الحان عبد الوهاب وحدها ، هؤلاء الملحنون هم محمد القصبجي وزكريا أحمد ورياض السنباطي .

محمد القصبجي

القصبجي هو الملحن الثاني المهم في حياة أم كلثوم بعد استاذها الاول أبو العلا محمد ، صاحب اللحن الاول لقصيدة « أراك عصي الدمع » (اعاد السنباطي تلحين هذه القصيدة في الستينات) بدأ القصبجي مع أم كلثوم كعازف عود في أول تخت موسيقي غنت معه ، وكان عازف القانون في هذا التخت هو العقاد ، أكبر عازف قانون في تلك الفترة . والغريب ان القصبجي (استاذ العود في المعهد الموسيقي في القاهرة ، وكان عبد الوهاب وفريد الأطرش بين تلاميذه في عزف العود) قد بدأ عواداً مع أم كلثوم وانتهى عواداً معها أيضاً ، يظهر وراءها على المسرح حتى بعد أن توقف عن التلحين .

ولكن القصبجي بين بدايته ونهايته كعواد ، عاش رحلة لحنية غنية جداً ، مع صاحبة أعظم صوت عربي نسائي في القرن العشرين .

فالقصبجي هو الملحن العربي البارز الوحيد في القرن العشرين الذي تأثر تأثراً واضحاً بالموسيقى التركية ، مع احتفاظه باصوله العربية الواضحة ، لذلك جاءت الحانه لوناً فريداً وبالغ الخصوصية ، يضاف اليها غرابة خياله ومحاولته

الدائمة للتجديد والخروج على القوالب المألوفة ... وله في ذلك مع ام كلثوم محاولتان مهمتان:

١ - أغاني فيلم نشيد الأمل، وبعض الألحان خارج إطار الفيلم في الفترة نفسها، حيث اقنع أم كلثوم بغناء الحان تعتمد التوزيع الموسيقي حسب القواعد الغربية، وقد أعطت هذه التجربة ثماراً بالغة القيمة الفنية والجمالية، وان كانت أم كلثوم، لأسباب لا بد أن تكشفها الدراسات المقبلة، قد تخلت فجأة عن هذه التجربة، فبقيت خيطاً مقطوعاً في التاريخ المعاصر للموسيقى العربية، وتجربة يتيمة.

٢ - أغنية رق الحبيب، التي تعتبر هي الاخرى لوناً فريداً متميزاً في أغاني حفلات أم كلثوم الشهرية، لا تشبه في قالبها أو في نكهة جملها اللحنية أية أغنية طويلة لأم كلثوم (وان كان السنباطي قد تأثر بها في لحن غلبت أصالح في روحي).

زكريا أحمد

قبل أم كلثوم، كان زكريا أحمد قد غرق في لونين من الوان التلحين:

- الأغاني الرخيصة الشائعة (ارخي الستارة اللي في ريحنا).
- المسرحيات الغنائية، التي من احداها لحنه المشهور «يا صلاة الزين».

وكان يتوقع لزكريا أحمد مستقبل باهر في المسرحيات الغنائية لو لم تقض الموجة الجديدة على هذا اللون الفني العظيم، ويخطف صوت أم كلثوم هذا الملحن الكبير، ويحتكر موهبته منذ ذلك الوقت، وحتى آخر يوم من حياته.

زكريا أحمد كان تجسيداً للون العربي الكلاسيكي في مدرسة أم كلثوم، بكل ما تعنيه الكلاسيكية من عظمة وأصول وروح محافظة. وان كان زكريا أحمد المصري البارز المصرية، قد طعم هذه الكلاسيكية بخفة الظل والمزاج الغريب الحدة (مطلع الورد جميل مثلاً في المقدمة الموسيقية وفي الغناء).

واذا كان القصبجي قد اعطى الحاناً بارزة لأصوات اخرى غير أم كلثوم، أهمها الحانه لأسمهان وليلى مراد، فيكاد المستمعون العرب لا يذكرون لحناً لزكريا أحمد خارج حنجرة أم كلثوم، سوى يا صلاة الزين، مع أنه وضع بعض

الألحان لمحمد قنديل ونجاة الصغيرة وغيرهما من المغنين القدامى . ومن أشهر الحان زكريا أحمد لأم كلثوم ، اخر الحانه لها « الهوى غلاب » وقبل ذلك « أهل الهوى » و« الأمل » و« حبيبي يسعد أوقاته » و« أنا في انتظارك » وكلها من كلمات الشاعر الكبير بيرم التونسي .... ويشترك زكريا أحمد مع محمد القصبجي في تعرض الاثنين لمرحلة مقاطعة مع أم كلثوم ، كانت بالنسبة للاثنين مرحلة جفاف مات بعدها القصبجي صامتاً ، ومات زكريا أحمد بعد أن خرج عن صمته بلحن واحد يعتبر من أعظم الحانه « الهوى غلاب » .

رياض السنباطي

بينما يقول الملحن المصري المعروف محمود الشريف انه يعتبر رياض السنباطي انبغ تلاميذ المدرسة الوهابية ، فان الملحن اللبناني المخضرم ميشال خياط يقول ان السنباطي لم يفعل سوى تقليد الحان القصبجي لأم كلثوم .

ومع أن في كلا القولين شيئاً من شخصية رياض السنباطي الموسيقية ، فانهما لا يكفيان لتحديد معالم هذه الشخصية البارزة .

بالنسبة لتأثر السنباطي بالحان القصبجي الكلثومية ، هناك فترة من الحان السنباطي لأم كلثوم ينطبق عليها هذا القول ، ولكن ذلك لا يمنع ان السنباطي قد أعطى في تلك الفترة روائع لا تقل عن الحان القصبجي . من ذلك مثلاً احد الحانه الاولى لأم كلثوم « النوم يداعب عيون حبيبي » والحقيقة ان الالتباس ممكن بين الحان السنباطي والقصبجي في تلك الفترة .

غير أن السنباطي انطلق بعد ذلك في ميدان تفرد به وحده ، وميزه عن القصبجي وعبد الوهاب وزكريا أحمد ، وهو تلحين القصيدة العربية الكلاسيكية ، ففي الوقت الذي كان عبد الوهاب ينطلق فيه نحو ثورته العارمة في ميدان القصيدة العربية الحديثة التي تحولت مع الجندول والكرنك وكليوبتره الى كلاسيكية جديدة ، كان السنباطي يجدد في القصيدة الكلاسيكية بادئاً بـ « سلوا كؤوس الطلا » و« سلوا قلبي » (وكلتاهما من شعر أحمد شوقي) متابعاً بروائع مثل « النيل » و« نهج البردة » و« رباعيات الخيام » و« ولد الهدى » ، وكان اخر

هذه القاصئد العظيمة « الأطلال » . لم يبتكر السنباطي في هذا الخط لوناً ثورياً في القصيدة الغنائية الكلاسيكية ، ولكنه أدخل على المقامات العربية الأصيلة التي بنيت عليها هذه الألحان ، تطويرات عصرية في البناء والتركيب تحولت الى عمارة فنية شاهقة بعد إصرار السنباطي على هذا اللون ، وتركيزه على وضع عصارة موهبته وجهده فيه ، لدرجة ان كل معاصري السنباطي لم ينجوا من التأثر بهذا اللون ، بشكل أو بآخر بما في ذلك محمد عبد الوهاب نفسه في لمحات كثيرة (قصيدة « مقادير من جفنيك » ولمحات من هذه ليلتي التي لحنها عبد الوهاب لأم كلثوم) . هذا بالاضافة الى لون خاص من الاغنية العاطفية الطويلة تميز به السنباطي ، وان كان بالامكان اعتباره ظلا من ظلال لونه الأساسي في القصيدة الكلاسيكية ، ومن أبرز نماذج هذا اللون « غلبت أصالح » و « وجددت حبك » و « يا ظالمني » و « عودت عيني » و « دليلي احتار » .

هذه لمحات سريعة عن ثلاثة من أبرز الملحنين العرب في القرن العشرين ، ارتبط القسم الأكبر والأهم من انتاجهم بصوت ، أم كلثوم ، وبعد ذلك كان لمعظم الملحنين الذين عاصروا أم كلثوم ، علاقات ايجابية أو سلبية بها ، ولا شك في ان تجميع المعلومات عن هذه العلاقات وتبويبها وتحليلها ، سيلقي أضواء كثيرة على حياتنا الموسيقية والغنائية في هذا القرن ، فالذي لحن لأم كلثوم انجز شيئاً مهماً ، والذي لم يلحن لها ظل يتمنى التلحين لها .

الحنجرة والتيار والمدرسة

في أواخر الأربعينات، كان المعهد الموسيقي في القاهرة يضم بين عشرات من الطلاب، خمسة من الأصدقاء، لا ندري إذا كان احد من أساتذتهم قد تنبه منذ ذلك الوقت الى انهم يتميزون عن بقية رفاقهم بمواهب خاصة. وحتى لو كان بين الأساتذة من تنبه الى تلك المواهب الخاصة، في ذلك الوقت، فقد كان الرفاق الخمسة بالنسبة للجمهور مغمورين، مجهولين لا يسمع بهم احد خارج دائرة عائلاتهم، ومعارفهم المباشرين. هؤلاء الخمسة هم: عبد الحليم شبانة، محمد الموجي، كمال الطويل، احمد فؤاد حسن وعلي اسماعيل.

في ذلك الوقت، كانت الخريطة التقريبية للحياة الموسيقية والغنائية العربية تبدو كما يلي: كان قد مر ما يقارب من ثلاثة عقود على العاصفة الهائلة التي فتح بها سيد درويش كل أبواب التجديد امام الموسيقى والغناء العربيين. وانجلى غبار هذه العاصفة عن أربعة ملحنين عمالقة هم: محمد عبد الوهاب، محمد القصبجي، زكريا احمد ورياض السنباطي. واحد من هؤلاء صمد امام العاصفة، (زكريا احمد) وعاد يواصل في صمود وثقة خط القرن التاسع عشر كما وصل إلى القرن العشرين مع محمد عثمان وداود حسني. والثاني (رياض السنباطي) افتتن في البداية بغواية التجدد، متأثراً بسيد درويش أولاً ثم بالقصبجي بشكل

خاص، ولكنه عاد فاستقر على الخط الكلاسيكي، يقول فيه بنبرة معاصرة - والثالث (محمد القصبجي) الذي ولد في السنة نفسها التي ولد فيها سيد درويش، اندفع حتى النهاية مع دواعي التجديد واغراءاته، ولكن تجديده بقي محصوراً بشكل أساسي بحنجرة واحدة (أم كلثوم)، لم يتجاوزها إلا قليلاً الى حنجرتي ليلى مراد وأسمهان. أما الرابع، محمد عبد الوهاب، فقد وضع قدميه، منذ «في الليل لما خلي»، على طريق الغواية الكاملة بمغريات التجديد ودوافعه المتجددة التي لا يروى لها ظمأ. ساعده في ذلك حنجرة عبقرية كانت أعظم آلة عزف عليها ووضع لها الألحان.

وبعد أن كان عقدا الثلاثينات والأربعينات، فترة التفتح الكامل والعطاء الغزير للعباقرة الأربعة، فقد ارتبط القصبجي وزكريا احمد والسنباطي بحنجرة ام كلثوم العظيمة، بينما انطلق عبد الوهاب مع حنجرته وعوده، يندفع وراء مغريات التجديد بوتيرة بالغة السرعة، فنجح في الأربعينات بالذات في التربع على عرش التيار الرئيسي للأغنية العربية الحديثة، بعد أن نمت الى جانبه تيارات فرعية مثلها محمود الشريف ومحمد فوزي وفريد الأطرش، وأصوات مثل محمد عبد المطلب، وعبد الغني السيد وكارم محمود.

ومع أن محمد عبد الوهاب قد واصل العطاء والتجديد في التيار الذي تزعمّه - وما زال - فالحياة الثقافية لا تعرف الجمود، وتطالب دائماً بالجديد، وقبل عبد الحليم حافظ والموجي والطويل، ظهرت ثلاث اشارات بشرت بولادة جديد، ولكن البشارات الثلاث كانت كاذبة لأنها تجسدت بثلاث حناجر لا ميزة لها الا الشبه بحنجرة عبدالوهاب ولا قدرة لها الا في محاولة تقليد عبد الوهاب، وهي على التوالي حناجر محمد امين وجلال حرب وسعد عبد الوهاب. وقد عاشت هذه الحناجر حياتها الفنية اللامعة القصيرة، إما على الحان مباشرة من محمد عبد الوهاب، أو على محاولات فاشلة لتقليده في التلحين، كما في الغناء.

ويبدو ان بذرة التجديد والابتكار كانت قوية في نفس عبد الحليم

واصدقائه، على الرغم من ترعرعهم في مدرسة عبد الوهاب، التي ظلوا متأثرين بها. فبذرة التجديد هذه هي التي دفعت عبد الحليم شبانة (الذي غير اسمه من شبانه الى حافظ عرفاناً بجميل حافظ عبد الوهاب، الاذاعي الذي فتح له أبواب الاذاعة) حتى عندما كان هاوياً الى تحمل الصعاب لفرض شخصيته الفنية، أي لطرح وجهة نظره الشخصية بالغناء. فمع ان المطرب الناشىء غنى «جبل التوباد» امام عبد الوهاب، وقبله امام لجنة الاستماع في الاذاعة، فقد شهد عبد الوهاب نفسة أن اهم ما اعجبه هو ان الفني الجديد أدى «جبل التوباد» على طريقته الخاصة. ومن البداية كان عبد الحليم قد حمل الحان الموجي الجديدة وصمم على أن يخطو بها خطواته الأولى في الحفلات العامة. وكلفه ذلك في البداية صداماً عنيفاً مع متعهدي الحفلات، الذين كانوا يفضلون لضمان الرواج التجاري لحفلاتهم، أن يقدم المغني الجديد أغاني عبد الوهاب المعروفة.

وهكذا، منذ البداية، لم يكن عبد الحليم حافظ مجرد صوت جديد يضاف الى الاصوات الأخرى، ولم يكن الموجي والطويل مجرد ملحنين يملكان بعض الأنغام الجديدة، ولم يكن علي اسماعيل مجرد موزع موسيقي مجتهد، ولا احمد فؤاد حسن مجرد عازف قانون بارع، بل كانوا جميعاً، وخاصة الثلاثة الأوائل، اصحاب وجهة نظر جديدة، صحيح انها ابنة شرعية للتيار الرئيسي في الأغنية العربية الحديثة الذي يتزعمه عبد الوهاب، ولكنها صاحبة نكهة خاصة في هذا التيار. وإذا كانت الرحلة الطويلة الغزيرة الانتاج بين صافيني مرة وقارئة الفنجان هي الدليل الرئيسي على ذلك، فهناك أدلة فرعية كثيرة اخرى أهمها:

- إن محمد عبد الوهاب، زعيم التيار الجديد، قد اعترف بالمدرسة الجديدة داخل هذا التيار، وكان لاعترافه هذا عدة أساليب في التعبير، منها انه بكر كثيراً في تبني حنجرة عبد الحليم حافظ، وظل ملازماً لها من البداية الى النهاية، ومنها ان كثيراً من الحان عبد الوهاب لعبد الحليم قد لفحتها نكهة مدرسة عبد الحليم، الموجي، الطويل..

- إن عدداً كبيراً من المغنين قد ظهروا بعد عبد الحليم حافظ: عبد اللطيف التلباني، كمال حسني، محرم فؤاد، هاني شاكر، عماد عبد الحليم، بعضهم ظهر في حياته، وبعضهم بعد موته، ولكن احداً منهم لم يستطع أن يشكل منافساً أو بديلاً لعبد الحليم، على رغم بعض الشبه في الخامة الصوتية بين بعضهم وعبد الحليم، وهكذا، يتضح أن ليس لهذا الفشل أي سبب سوى ان أحداً من أصحاب هذه الحناجر لا يحمل وجهة نظر جديدة أو حتى نكهة جديدة في الغناء، وان اقصى احلامهم هي أن يشعر الناس انهم شبيهون بعبد الحليم حافظ او يذكرون الناس به على الاقل. أي ان حافز الشهرة هو الذي يدفعهم، وليس أي حافز فني حقيقي..

عبد الحليم حافظ: الحنجرة

قبل انخراطه في فريق عمل واحد مع الموجي والطويل، كان عبد الحليم حافظ الذي ولج الى دنيا الموسيقى بصفته عازفاً لآلة الأوبوا قد احتك باحدى تجارب التجديد الموسيقي التي قادها الموسيقي عبد الحميد توفيق زكي في أواخر الأربعينات.

وكانت مدرسة عبد الحميد توفيق زكي تتميز وتعتمد على خطين أساسيين:

- التأثر بالموسيقى الأوروبية الكلاسيكية الى حد اعتبارها المثل الأعلى الذي يجب السير على منواله، تأليفاً وتوزيعاً وعزفاً.

- الشعور الحاد بأن الموسيقى والغناء عمل ثقافي بالغ الرقي، يجب البحث عن رهبان له في الأوساط الثقافية.

وعملاً بهذين الخطين، فقد عمد عبد الحميد توفيق زكي الى انشاء فرقة من العازفين والعازفات والمغنين والمغنيات، كان يصطاد أفرادها من المعاهد الموسيقية او الجامعات. وكان من نجوم هذه الفرقة كارم محمود وفايدة كامل وهدى سلطان في مجال الغناء، وعبد الحليم حافظ كعازف اوبوا. ولعل من اشهر انتاج هذه

الفرقة التي أطلق عليها اسم «فرقة الأوتار الـذهبية»، اغنية هدى سلطـان الشهيرة «يا ورد الجناين يا سيد الورود» الرائعة، التي بقيت للأسف السديد اسيرة اذاعة القاهرة، وحتى هذه الاذاعة امتنعت منذ زمن طويل عن اذاعتها. في هذه الأغنية يقوم عبد الحليم حافظ بعزف منفرد على الاوبوا بين المقطعين الثانى والثالث.

من آلة الاوبوا هذه، وهي آلة نفخ خشـبية حنونـة الصـوت، متواصلـة الذبذبات، لينة الانعطافات الصوتية، اكتسبت حنجرة عبد الحليم حافظ كل طابعها وأسلوبها في الأداء.

بل ان صوت عبد الحليم انطبع بعمق بهذه الآلة لدرجة انه اصبح مثلها يصل الى الذروة في ادائه عندما يكون اللحن خالياً من أرباع الصوت (أي عندما يكون على مقامات مثل النهوند والعجم والحجاز، كذلك طبع هذا التأثر حنجرة عبد الحليم بالضعف في قفلات الطرب وفي التحكم بالتنقل بين المقامات الشرقية. فكان عبد الحليم يتجنب فنون التلوين المقامي والقفلات، التي برع فيها مغنون من أمثال عبد المطلب وكارم محمود ووديع الصافي، فكان عبد الحليم قوياً في تأدية اللحن، ضعيفاً في التصرف، تأتي جميع تصرفاتـه وارتجالاته حادة تكشف ضعفاً واضحاً في تملك حنجرته من المقامات الشرقية بالذات، الا أن الوجه الآخر لهذه السلبيات كان نكهة عصرية مميزة، وحناناً عميق الحزن، ورقة وليونة أخاذة الجمال، خاصة في الألحان التي تناسب طبيعة حنجرة عبد الحليم. ولعل هذا ما كان يعنيه عبد الوهاب، عندما كان يردد في لحظات خصامه مع عبد الحليم، انه مغن وليس مطرباً ولعل هذا ما كان يدفع عبد الحليم الى نوبات من الاعتراف بنقاط الضعف هذه بأسلوب مباشر وصريح عندما يستمع الى وديع الصافي في سهرة مغلقة، وبأسلوب غير مباشر عندمـا يخوض المنافسة الحادة المكشوفة مع فريد الأطرش، الذي كان برغم سيئات ادائه وحنجرته، أعمق جذوراً من عبد الحليم في المقامات العربية وفنون الغناء العربي وأساليبه. وقد عبر عبد الحليم حافظ عن موقفه من الغنـاء العربـي الكلاسيكي في اغنية «يا سيدي امرك» التي يحاول ان يبرهن فيها قدرته على

اداء نماذج من هذا الغناء، ولكنه في الوقت نفسه يسخر من هذه النماذج، ويعتبرها «موضة قديمة» عفى عليها الزمن. كذلك فمن التعبيرات الواضحة عن هذا الواقع، أن عبد الحليم كان يجيد العزف على الأوبوا، وعلى البيانو. بينما كان ضعيفاً جداً في العزف على آلة العود، فاذا أراد أن يعزف عليها كآلة مصاحبة خلال غنائه في سهرة مغلقة، فقد كان لا يعرف دوزنة الأوتار بنفسه، بل يعهد بذلك الى أي من الساهرين القادرين على ذلك.

على هذه الأرضية ظل أداء عبد الحليم حافظ يتأرجح بين الجودة (بل والامتياز احياناً) وبين التردي (بل والنشاز احياناً): كلما التزم بحدود مساحة حنجرته وبتربيتها الموسيقية ودقة الأداء للحن، ارتفع مستوى ادائه، ويتضح ذلك تماماً في مرحلة الخمسينات التي غنى فيها للموجي (صافيني مرة، وظالم، وبتقولي بكرة، ويا مواعدني بكرة) وللطويل (على قد الشوق، ولا تلمني، وصدفة، وبيني وبينك ايه، وسمراء)، ولعبد الوهاب (توبة وعشانك يا قمر وشغلوني)، وكلما خرج عن حدود مسافة صوته وعن حدود ثقافته الموسيقية وحاول الابحار عميقاً في بحور التصرف والارتجال وقوة التعبير، هبط مستوى ادائه، خاصة عندما يقترب من حدود المقامات العربية الاصيلة، وذلك واضح تماماً في النصف الثاني من حياته الفنية، وخاصة في محاولته تجديد بعض اغنياته القديمة. ولعل مرض البلهارسيا المزمن الذي اكل كبده وصحته كان ايضاً ذا اثر سيء على قوة أدائه، خاصة في السنوات الأخيرة.

عبد الحليم حافظ: التيار

منذ البداية كان عبد الحليم حافظ، كما قلنا، تعبيراً عن تيار في الموسيقى والغناء، وليس ظاهرة فردية. من هنا كان إنتاجه الفني مطبوعاً، في الغالب وفي معظم الفترات، بطابع العمل الجماعي، حتى أن فترته الأولى التي اقتصرت على الحان الموجي والطويل، كان يشهد ولادة جماعية للحن بين الفنانين الثلاثة، وحتى أن عبد الحليم (الذي دخل المعهد الموسيقي اصلاً لدراسة التأليف الموسيقي والعزف،

بينما دخله كمال الطويل لدراسة الغناء)!! كان يتدخل لاقتراح تعديلات في اللحن، مثلما فعل بالنسبة للحن المقطع الثاني من «على قد الشوق» الذي مطلعه «صابر وعمري أيامه تجري» من الحان الطويل. ولم يكن العمل الجماعي مقتصراً على التلحين فقط، بل على اختيار الكلام، والتوزيع الموسيقي وحتى العزف.

فبالنسبة لكلام الأغاني، مع ان عبد الحليم قد غنى لمؤلفين مخضرمين أمثال مأمون الشناوي وحسين السيد ومرسي جميل عزيز، فقد ارتبط اسمه بشكل اساسي بمؤلفين جدد كان يجد في شعرهم الكلام الجديد الذي يبحث عنه، ويعبر عما يجول في خاطره من شكل جديد للأغنية وللتعبير الغنائي. فارتبط للفترة الأولى بمؤلف جديد اسمه سمير محبوب (كاتب صافيني مرة)، ومحمد علي احمد (كاتب على قد الشوق)، كما ارتبط اسمه في المرحلة المتوسطة باسم صلاح جاهين وعبد الرحمن الابنودي (وخاصة الأول) اللذين ليسا من كتاب الأغاني المحترفين، ولكنهما دخلا عالم الأغنية من باب الشعر، وفي المرحلة الأخيرة كانت معظم أغنيات عبد الحليم من تأليف محمد حمزة.

أما بالنسبة للتوزيع الموسيقي، فقد ارتبط اسم عبد الحليم (والموجي والطويل) لفترة طويلة باسم الموسيقي والموزع الممتاز علي اسماعيل (زميل الدراسة في المعهد الموسيقي). وقد بلغ من جماعية العمل بما يخدم الشخصية المميزة لمدرسة عبد الحليم حافظ، ان نسخة «لا تكذبي» التي غناها عبد الحليم من الحان عبد الوهاب، تحمل توزيعاً يختلف عن النسخة التي غنتها نجاة من الأغنية نفسها، بل اكثر من ذلك يحمل تدخلاً مباشراً من عبد الحليم في اللحن نفسه. فقد سمح له عبد الوهاب أن يبدي وجهة نظره باضافة قفلة للأغنية تكمل القفلة التي وضعها عبد الوهاب في اللحن الأصلي. ومع أن الاضافة جاءت استعراضية ضعيفة، إلا انها كانت تعبيراً واضحاً عن أسلوب عبد الحليم الذي كان يقدم الأغنية تعبيراً عن عمل فريق متكامل، يلعب هو فيه بعقله وحسه دوراً بارزاً.

وكان مثل هذا الأسلوب بحاجة الى مجموعة متجاوبة من العازفين ، ولم تكن هذه المجموعة سوى الفرقة الماسية بقيادة احمد فؤاد حسن (زميل الدراسة في المعهد أيضاً) . والذي يراقب خط تطور اغنيات عبد الحليم من « صافيني مرة » الى « قارئة الفنجان » ، يستطيع أن يقرأ قصة تطور العزف في الموسيقى العربية المعاصرة ، حيث وصلت الفرقة الماسية ، مطعمة بعازفين من أوركسترا القاهرة السمفونية (خاصة في الحان عبد الوهاب الكبيرة) الى مستوى من العزف بالغ التطور والجودة ، وكان ذلك يبدو أوضح ما يكون في تطور عزف مجموعة الكمنجات (في لحني « نبتدي منين الحكاية » وفاتت جنبنا لعبد الوهاب ، ولحن قارئة الفنجان للموجي) .

لقد كان أسلوب العمل الجماعي هذا حقيقة ، لدرجة ان بالامكان القول من غير مبالغة أن تطور عبد الحليم حافظ في الغناء كان يعني في الوقت نفسه ، تطور كلمات الأغنية العربية من خلال اسماء جديدة ، وتطور النكهة الحديثة ، في لحن الأغنية العربية ، وتطور التوزيع في الأغنية العربية ، وتطور عزف واداء الأغنية العربية .

عبد الحليم حافظ: المدرسة

لعل هذا المسح الشامل لمدرسة عبد الحليم حافظ يكفي لاظهار حجم الفراغ الذي تركه عبد الحليم حافظ ، ولاظهار المواصفات الكاملة المطلوب توفرها في كل من يتصدى لملء هذا الفراغ ، وهي المواصفات التي لا يتوفر الحد الأدنى منها في أي من الذين سارعوا الى ترشيح انفسهم لملء هذا الفراغ بعد رحيله .

غير أن هذا التحليل لا يمكن ان ينتهي من غير الاشارة الى اثر سلبي تركه غناء عبد الحليم حافظ على كل من دخل مدرسته الغنائية من محترفين وهواة ، وهو شبيه بالأثر السلبي الذي تركته مدرسة فيروز الغنائية في كل من دخلها من محترفات وهاويات (راجع مقال « فيروز وجيل فيروز » في هذا الكتاب) ، فمع أن اسلوب غناء عبد الحليم مكون من عنصرين متكاملين : المعرفة بالمقامات

العربية، والتأثر بالموسيقى والغناء الأوروبيين (مقامات وأساليب ونكهة خاصة)، فان هذه التوليفة التي ظهرت في غناء عبد الحليم ضعفاً في اداء المقامات الشرقية، قد تفاقمت عند مقلديه الى حد الهزال الكامل، بل الجهل شبه الكامل بالتعاطي الغنائي السليم والخلاق مع المقامات الشرقية، وهذا واضح في كل المحترفين الذين يقلدون عبد الحليم، خاصة هاني شاكر وعماد عبد الحليم، ولو استمر الحال على هذا المنوال، فان الجيل الثالث من ابناء هذه المدرسة (اذا استمرت) سيأتي بعيداً كل البعد عن الينابيع الكلاسيكية للغناء والموسيقى العربيين، ولكن هذه مشكلة اخرى، حرام أن نحمل مسؤوليتها الكاملة لعبد الحليم حافظ. فلو أن كل مغن جديد بذل من الجهد والتفاني في العمل ما بذله عبد الحليم حافظ، لكان الغناء العربي احسن حالاً، من غير شك.

هل قال هذا الموسيقي الكبير كل ما عنده ؟

سيكون تسخيفا للامور لو انجرت الصحافة ، وخصوصاً الصحافة الفنية ، الى المبالغة في استعمال لقب «دكتور» امام اسم رياض السنباطي ، مثلما فعلت مع محمد عبد الوهاب ، بعد ان نال لقب الدكتوراه الفخرية في الموسيقى ، في العام المنصرم ، ونالها السنباطي منذ ايام . فالحقيقة ان هذا اللقب لا يضيف شيئاً للقيمة التي يمثلها هذان الاسمان الكبيران في تراثنا الموسيقي المعاصر ، بل الارجح ان يمنح اسماهما قيمة للقب ، فيما لو احسنت وزارة الثقافة استعماله ، فقصرت منحه على القلة التي لها في تراثنا الموسيقي المعاصر مساهمة تضارع او تقارب ما قدمه عبد الوهاب والسنباطي . اما اذا كان هذا اللقب سيمنح يميناً ويساراً لكل من اجزل العطاء لنقاد الصحافة الفنية او موظفي الاذاعات ، فاصبح اسمه واصبحت موسيقاه رمزاً للرواج التجاري ، فسيكون اللقب مجرد ضوضاء اعلامية فارغة ، ليس هناك ما يدعو لنزج فيها بقيم فنية في وزن عبد الوهاب والسنباطي .

هذا عن لقب الدكتوراه الفخرية في الموسيقى ، الذي تمنحه وزارة الثقافة المصرية ، فماذا عن رياض السنباطي ، حامل اللقب لهذا العام ؟

هناك اكثر من معيار يمكن ان نقسم على اساسه تيارات الموسيقى العربية

المعاصرة، غير اننا اذا اردنا اعتماد اكثر المعايير شمولية وتعمياً، امكننا القول ان مرحلة ما بعد سيد درويش قد شهدت اربعة ملحنين رئيسيين، يمكن تقسيمهم الى فئتين: محمد عبد الوهاب ومحمد القصبجي في فئة، وزكريا احمد ورياض السنباطي في فئة ثانية. الفئة الثانية واصلت خط الموسيقى العربية الكلاسيكية كما وصلت الينا من القرن التاسع عشر عبر عبده الحامولي فمحمد عثمان فكامل الخلعي فداود حسني، بينما استجابت الاولى لرياح النوافذ الجديدة التي فتحها سيد درويش... ومع ان هناك الكثير من التفاصيل المتداخلة بين الفئتين، ومع ان هذا التقسيم لا يمكن ان يكون قاطعاً وحاداً (ربما باستثناء تصنيف زكريا احمد الشديد التميز). ومع ان للسنباطي اعمالا يمكن نسبتها الى الفئة الثانية، فان التقسيم العام الذي اعتمدناه يعكس الخط الرئيسي، والنكهة المميزة، والشخصية العامة لاعمال هؤلاء الاربعة الكبار. ولن نغرق في مزيد من التفاصيل العامة، بل نعود الى السنباطي.

مما يخالف التقسيم الذي اعتمدناه في بداية الكلام، ان السنباطي بدأ حياته متأثراً بالقصبجي تأثراً واضحاً، يبدو في كثير من الحانه المبكرة لام كلثوم، وربما كان من اوضحها تأثراً بالقصبجي اللحن الممتاز الشهير «النوم يداعب عيون حبيبي» ومعظم الحان السنباطي السينمائية لليلى مراد، خاصة في فيلمي « غادة الكاميليا» و«ليلى بنت الفقراء» اللذين شارك القصبجي في تلحينهما. على كل حال، لقد بلغ من التنوع المبكر للسنباطي، ومن شدة تأثره بالقصبجي الكبير، ان اكثر من لحن للسنباطي في تلك الفترة يمكن نسبتها الى القصبجي بكل سهولة. ولا احد يدري المستقبل الذي كان ينتظر السنباطي لو استمر في هذا الطريق. ولكن نبوغاً في وزن نبوغ السنباطي، لا يمكن في النهاية الا ان يشق طريقه الخاص.

ان المعلومات القليلة المتوافرة عن شخصية رياض السنباطي (وهو بالمناسبة اشد الملحنين العرب بعداً عن الصحافة والعلاقات العامة) تشير الى أن

الشخصية المحافظة للسنباطي والمتشبعة بالاجواء الدينية، كان الحبل الذي شد السنباطي الى الخط الكلاسيكي في التلحين، بعد ان انتقلت اليه جرثومة القصبجي المتجدد.

غير ان هذه السمة التجديدية لم تفارق السنباطي على كل حال، بل خلعت على كلاسيكيته في بعض الفترات مسحة معاصرة، تبدو اكثر ما تبدو في الالحان القليلة التي لحنها لنفسه ومن اشهرها قصائده «فجر»، «اشواق»، «والزهرة» واغنيته السينمائية الطويلة «على عودي»، وهي التي تبدو فيها روح معايشة السنباطي لعبد الوهاب بشكل واضح.

غير ان هذا الخط، لسبب لا بد من كشفه بكثير من التفصيل والدقة عند تأريخ السنباطي مستقبلا، بقي الخط الثانوي في حياة السنباطي، واندفع خطه الكلاسيكي المحافظ يتطور ويتعمق، ولعل اعظم الصدف التي واكبت ذلك تلاقي موهبة السنباطي الكلاسيكية الاصيلة المتدفقة كالنهر بصوت ام كلثوم، الذي فيه الكثير من الصفات المشتركة مع الحان السنباطي، سواء في فطرته او في اسلوبه الادائي.

ومع ان السنباطي عايش عملاقين في التجديد هما محمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب، فان من الواضح ان فراغاً هائلاً كان سيبقى في التراث العربي المعاصر، لو لم يخض السنباطي تجربته العظيمة في تطوير غناء القصيدة العربية الكلاسيكية.

وكم يبدو سخيفاً ومثيراً للشفقة ذلك الحديث المشوه عن العلوم الموسيقية الذي يطلقه بعض الذين لا علاقة لهم بالفن الموسيقي سوى معلوماتهم الاكاديمية (وعن الموسيقى الغربية وحدها). كم يبدو حديث هؤلاء ونظرياتهم سخيفة ومثيرة للشفقة امام قلعة القصيدة العربية الكلاسيكية المعاصرة التي بناها رياض السنباطي في اعمال مثل «سلوا كؤوس الطلا»، و«سلوا قلبي» و«نهج البردة»، وقصيدة «النيل»، و«رباعيات الخيام» و«حديث الروح»

و« مصر تتحدث عن نفسها » و« ولد الهدى » و« الأطلال » . فالسنباطي في هذه الاعمال الشامخة والغزيرة في آن ، لم يثبت فقط الماما محيطيا بالمقامات والايقاعات العربية البالغة الثراء (وهو في هذا المجال اكثر علما من الذين اقتصر تعلمهم على التراث الاكاديمي الغربي) بل خلق تراكيب في تداخل المقامات ، ونسج حركات الانتقال المدهش والتماسك بين مقام واخر ، وتزويج مقامات غريبة عن بعضها او غير مألوفة التزاوج ، ستكون في يوم من الايام مادة دراسية غزيرة (بالاضافة الى كونها خلاقة واصيلة) ، لا شك بان احفادنا سيعرفون قدرها الحقيقي ، اكثر مما نعرفه نحن .. وقد ساعد السنباطي كثيرا في هذا المجال تملكه المطلق لآلة العود ، الذي اعتبر من خيرة العازفين المعاصرين عليه .. وعزفه يتميز عن عزف فريد الاطرش (مع ان الشهرة الشعبية للثاني كعازف اكثر اتساعا) بان عزف السنباطي (شأنه في ذلك شأن عزف القصبجي وعبد الوهاب) يمتاز بالعمق والخصب والخيال غير المحدود ، بعكس عزف فريد الاطرش الذي يتميز بالاستعراضية مع شيء من ضيق الخيال ، وان كانت التقنية التنفيذية القوية واضحة فيه .

كما ساعده انه لم يخض تجربة القصيدة العربية بموهبته وبجهوده فقط ، بل بحنجرة تاريخية هي حنجرة ام كلثوم ، ولعل هذه النقطة كانت في حياة السنباطي نقطة قوة ونقطة ضعف في آن . فقد كان واضحاً عند وفاة ام كلثوم ان هناك خاسرين كبيرين هما عبد الوهاب والسنباطي . الاول لأنه اعتزل الغناء منذ فترة طويلة ، وبدأ منذ منتصف الستينات يركز مجهوده التلحيني الأساسي على حنجرة ام كلثوم . ولكن خسارته مع ذلك ظلت محدودة ، لانه كان قد بنى مجده الموسيقي خارج اطار هذه الحنجرة العظيمة ، وبقيت امامه حناجر اخرى (عبد الحليم حافظ - قبل رحيله - نجاة الصغيرة وفايزة احمد ووردة) . اما السنباطي ، فهو الخاسر الاكبر ، لان الخط الاساسي في حياته الموسيقية قد ارتبط بحنجرة ام كلثوم ارتباطاً كاملا ، لدرجة ان التساؤل عند رحيل ام كلثوم كان عن اتجاه السنباطي ،

وعن امكان اضطراره لتطوير خطه الثانوي الذي اعتمد فيه على صوته ، ولكن صوته هو الآخر لم يعد صالحاً للغناء (بدليل أغاني ام كلثوم التي سجلها بصوته على اسطوانات مع عوده وأسوأها عودت عيني) .

ومع ان سنوات ثلاثا تكاد تمر على رحيل ام كلثوم ، فان السؤال ما زال مطروحاً بالنسبة للسنباطي : هل انتهى موسيقياً بنهاية حنجرة ام كلثوم ، ام ان في جعبته المزيد الذي لا بد من ان يجد سبيلا لاخراجه الى النور؟

آخر اخبار القاهرة تقول ان السنباطي يبحث عن اصوات كلثومية وانه وجد ضالته في صوت نسائي « ياسمين » لحن لها قصيدة البوصيري في مدح الرسول ، التي انشدتها ليلة تقلده لقب الدكتوراه الفخرية تتويجاً ختامياً لحياة فنية طويلة . ولكن هذا الصوت اصغر كثيراً من الحان السنباطي .

ليس في الفن قواعد ثابتة ، فالشاعر الفرنسي العظيم رامبو انهى حياته الفنية في التاسعة عشرة من عمره ، والموسيقار الايطالي العظيم فردي ظل يعطي حتى طعن في الثمانين .

وحياتنا الموسيقية مجدبة ، متراجعة ، لم تخلق بعد ما يسد فراغ كبير مثل السنباطي ، لذلك فان متعتنا ستكون كبيرة لو كان ما يزال في جعبته طرائف شرقية جديدة يتحفنا بها ، ويضع علامات على الطريق في زمن التيه والتخبط .

١٩٧٧/١٠/٢٣

شاهد فني على مرحلة كاملة

اهم ما في رحيل فريد الاطرش انه شد الاهتمام واوقف امامه كل انسان عربي، في وقت تجذب فيه هذا الانسان فترة مخاض عسير لا يبدو للفن فيها دور بارز.. ومع ذلك فقد اثبتت الامة العربية، عند رحيل فنان بارز من ابنائها، انها شأن كل الامم الحية، يتخذ الفن عندها موضعه البارز بين هموم الحياة، واهتماماتها الكبرى ... مات فريد الاطرش، فأحس كل عربي (الذين يعشقون فن فريد الاطرش والذين لهم في فنه آراء بالغة السلبية) ان معلما من معالم حياتنا العامة قد سقط، او انه (والفن اقوى من الموت دائماً) قد خرج من مسار ليدخل مساراً آخر.

والشيء الذي لا مجال للاختلاف عليه هو ان فريد الاطرش كان محطة مهمة في حياتنا الغنائية والموسيقية، بأكثر من معنى:

- فهو اولا مد نفسه ونشاطه على فترة زمنية بلغت اربعين عاماً بالتمام والكمال، ظل النجاح (واحيانا النجاح الساحق) يلازم كل عمل غنائي او سينمائي يقوم به.

- وهو اكتسب لنفسه جماهيرية واسعة في كل قطر عربي، قليلون هم

الفنانون العرب الذين تجاوزوها او حتى تمتعوا بمثلها .

- وهو ثالثاً وضع بصمات بارزة على ثلاث مرافق هامة في حياتنا الفنية : الموسيقى (تأليفاً وعزفاً ، فقد كان من عازفي العود المشهود لهم) والغناء ، والسينما .

- وهو رابعاً توأم فني لحنجرة مرت مرور العاصفة في حياتنا الغنائية هي حنجرة اسمهان العظيمة التي لا تنسى .

- وهو خامساً السوري الذي ذهب الى مصر فتشرب فنها ، وحمل اليها بصمات من روح الفولكلور السوري واللبناني ، فاذا بشخصيته الفنية بعد هذا المزيج تعبير عربي ذو بصمات مصرية وسورية ولبنانية .

وهو الذي عاش في عصر محمد عبد الوهاب ، وكان من بين القلائل الذين تمكنوا من الاحتفاظ بشخصية فنية مميزة ، وخاصة الى جانب عبد الوهاب الذي لم ينج موسيقي في عصره من التأثر به ، بنسبة او باخرى .

النقطة البارزة في فن فريد الاطرش ، والتي لا يمكن البدء الا بها ، هي الصفة البكائية النواحية التي لازمته من بدايته حتى نهايته ، ثم الصفة السطحية التي لازمت جزءاً مهماً من اعماله ، والتي يسميها البعض شعبية .

بالنسبة للنقطة الاولى يحاول البعض مجاملة لظروف الموت ، ايجاد تفسير يقول ان البكاء والنواح في الفن امر طبيعي ، باعتبار ان العذاب والالم جزء من الحياة الانسانية ، وان التعبير عنها في الفن شيء طبيعي .

المسألة في فن فريد الاطرش ، وفي الظروف التي نما فيها هذا الفن ، اعمق واهم من ذلك بكثير .

فالالم والعذاب حالات انسانية ، والقهر النفسي كان ايضاً بلا شك طبيعة دمغت الفرد العربي في وجدانه في الفترة التي عبر عنها فريد الاطرش ، غير ان فنانين كثيرين عبروا عن هذه المرحلة مثل فريد الاطرش واكثر منه ، ولكن باساليب اخرى اشد عمقاً ورقياً .

لماذا كانت اغاني فريد الاطرش تلاقي تجاوباً كبيراً بين صفوف الناس، لانها فعلا كانت تعبر عن حالات نفسية، ولكنها كانت انعكاسا مبتذلا لهذه الحالات. اسمع مثلا:

العمر قضيته حزين مظلوم
أخلص من هم ألاقي هموم
على دمعي أنام على دمعي أقوم
واقول دا نصيب وقدر مقسوم

او اسمع مثلا:

بتبكي يا عين على الغايبين
ودمعك عالخدود سطرين
بسطر تقولي راحوا فين
وسطر تقولي ليه ناسيين

ولا شك ان اي قارىء يذكر عشرات الامثلة المشابهة في اغاني الاطرش. والابتذال لا يتمثل فقط في هذا النوع من كلام الاغاني، بل لعله يبرز اكثر واكثر في الالحان التي يسبغها فريد الاطرش على هذا النوع من الكلام، ثم في الاسلوب الغنائي الذي تميز به طول حياته، في اداء هذا النوع من الكلام والالحان.

ومن الملاحظ طبعا ان هذا الاسلوب السطحي في المعالجة الفنية لحالات الالام النفسية كانت (بل وما زالت الى حد ما) طابعاً مميزاً في حياتنا الفنية، بل كانت وما تزال لها جذور في شتى مجالات حياتنا. وبهذا المعنى يمكن القول ان فريد الاطرش كان شاهدا ممتازا على العصر الذي عاش فيه. غير انه كان شاهداً مستسلماً لسلبيات عصره، بل ومستفيداً منها. حتى ان حالة «المظلوم الذي يشكو» كانت هي الحالة الوحيدة التي دار حولها فن فريد الاطرش طيلة

سنواته الفنية الاربعين.

ومن التبسيط الجائر والسطحي للامور القول بأن هذه الصفة هي «الميزة الشعبية» لفن فريد الاطرش، فقد كان فن سيد درويش قبله ذا انتشار جماهيري عميق، وكان تعبيراً عميقا عن عذابات الجماهير الفردية والجماعية، ومع ذلك لم تكن البكائية الاستسلامية طابعه المميز أبداً...

وهنا نصل الى صفة «الشعبية» في اغاني فريد الاطرش. فالحقيقة ان التعبير الادق لوصف اغانيه هو «الخفيفة»، بمعنى انها سريعة الاستقبال، سريعة الانتشار...

ولكن هذه الميزة تحولت في الوقت نفسه، وفي فترة من الفترات، الى عقدة عند فريد الاطرش، فبعد ان اصبحت هذه الصفة الخاصة ناجحة جداً، احس في الخمسينات انه مطالب، بالنسبة لحجم شهرته الفنية، بما اصطلح على تسميته «الفن الدسم»، وكان عبد الوهاب قد انهى مرحلة عظيمة من القصائد والاغنيات الطويلة في الاربعينات (الكرنك، الجندول، حياتي انت، الحبيب المجهول، كيلو بترة) بأغنية سينمائية طويلة مهمة هي «عاشق الروح». فانطلق فريد الاطرش في الادلاء بدلوه في هذا المجال، فأعطى «بنادي عليك»، وتغير مع هذه النقلة اتجاه فريد الاطرش السينمائي، فانتقل من مرحلة الافلام الاستعراضية، الى مرحلة الافلام العاطفية، غير ان الفقر الثقافي الذي انطلق منه فريد الاطرش، لم يساعده على اثبات وجوده كثيرا في هذا المجال، مع كل موهبته الموسيقية الفطرية التي كانت دائما واضحة وبارزة بشكل ملفت للنظر.

فتعثرت هذه المحاولات، وكان اكبر دليل على تعثرها انها تطورت الى الوراء لا الى الامام، فبعد «بنادي عليك» جاءت كل المحاولات المشابهة اقل مستوى، حتى من ناحية الايحاء الموسيقي الفطري.

صوت فريد الاطرش:

هذا الفقر الثقافي انعكس ايضا على اسلوبه في الغناء. فمع ان فريد الاطرش يتمتع بصوت من خاماته الطبيعية الحنان واتساع الطبقات الصوتية، فقد سقط هذا الحنان كثيراً في الابتذال، ولم تسعفه في ذلك كثيراً طبقاته الصوتية الواسعة. فكثير من تسجيلات فريد الاطرش الغنائية لا يخلو في بعض المقاطع الصعبة من نشاز حقيقي في الغناء، وهذا امر كثيراً ما كان يتحرج البعض من الاشارة اليه كتابيا، برغم ان العلوم الموسيقية قاطعة الرأي في هذا المجال، ومع ذلك فان التربية التي تلقاها صوت فريد الاطرش على يد داود حسني وزكريا احمد والقصبجي، طبعته شأن كل مغني تلك الايام باتقان لاصول الغناء العربي، وكان فريد الاطرش في هذا المجال واحدا من كثير من الفنانين العرب الذين عاشوا الحيرة بين الاصالة الفنية العربية وبين الاطلال على الحضارة الفنية العالمية....

وقد كانت المواقف العملية التي يخرج بها فنانو تلك الفترة محكومة، بمدى اتساع او ضيق الثقافة الفنية لكل منهم.

وبالنسبة لفريد الأطرش، فقد جاء انفتاحه سطحياً على الموسيقى العالمية الخفيفة الراقصة، فهو مثلاً لا يخفي تفاخره، بانه اول من ادخل ايقاعات التانجو والسمبا والرومبا والفالس على الموسيقى العربية (وإن كان هذا الكلام غير صحيح).

وقد جاء هذا الاتجاه انعكاسا لتوجهات البورجوازية العربية قبل وبعد الحرب العالمية الثانية، حيث كان التوجه الحضاري ممثلا في تقليد قشور الحياة الاوروبية (ومنها الموسيقى الراقصة)، وكان من قوة الاتجاه الذي برز فيه فريد الاطرش انه خلق سوقا غنائية لم يستطع فنان في وزن عبد الوهاب الصمود امام اغراءاتها.

وما دمنا في حديث التعايش الفني بين عبد الوهاب وفريد الاطرش، فمن المفيد هنا التذكير بالظروف التي رافقت انتقال فريد الاطرش من مرحلة الاغاني الخفيفة الى مرحلة الاغاني «الدسمة» (كما كان دائما يحب ان يسميها)... فمن المعروف ان عبد الوهاب كان قد مر بفترة ركود طويلة بعد عاشق الروح (١٩٤٩) امتدت حتى اواخر الخمسينات ولم يكسر تسلسلها الا قصائد مثل النهر الخالد ودعاء الشرق. في ظروف هذا الفراغ الذي تركه عبد الوهاب، كان فريد الاطرش قد بدأ يغوص في سلسلة اغنياته الطويلة التي بدأها باغنيتي «بنادي عليك» ثم «نجوم الليل» فكسب بذلك شهرة جماهيرية واسعة في هذا اللون من الغناء.

عازف العود:

وعزف العود كان اول نشاط فني حقيقي مارسه فريد الاطرش، ثم جاء بعد ذلك الغناء ثم التلحين.. وقد تأخرت مواهب فريد التلحينية في البروز حتى ان اول اغنياته الشهيرة ليست من الحانه... فيحيى اللبابيدي لحن له «يا ريتني طير» ومدحت عاصم لحن له اغنيتين على ايقاع التانجو «كرهت حبك» و«من يوم ما حبك فؤادي»، ولعله هو الذي وضع قدميه على طريق تقليد الموسيقى الغربية الخفيفة.

فاذا عدنا الى عزف العود، فاننا مع فريد الاطرش كنا امام عازف بارز، يسيطر على آلته سيطرة قل نظيرها بين عازفي العود الذين استمعنا الى عزفهم في هذه المرحلة من حياتنا الفنية....

واذا كان فريد الاطرش يتميز بين كبار عازفي العود بتكتيك قوي في العزف، جعله يكتسب بين بعض الاوساط الشعبية صفة احسن عازف عربي، فان مما لا شك فيه انه يقصر عن معاصريه من كبار عازفي العود امثال القصبجي وعبد الوهاب والسنباطي في مجال اتساع الخيال الفني الغني في التقاسيم... ومع ذلك فمما يسجل لفريد الاطرش اصراره العجيب على الة العود والاعتزاز بها، لدرجة

انه اصبح من تقاليد حفلاته الغنائية ، ان يسبقه العود الى المسرح ، وان يطالبه الجمهور بوصلة طويلة من العزف على العود .

ولعل هذه العلاقة الحميمة مع العود ، وجذور الفولكلور السوري - اللبناني التي كان فريد مشبعا بها من خلال والدته ، هي التي ابقت بصمات المقامات العربية قوية بارزة في الحانه وفي غنائه حتى اخر ايامه ، برغم موجة التأثر بالموسيقى الغربية الخفيفة ، وعقدة انتشار الموسيقى العربية في الخارج ... وقد كان فريد الاطرش يشعر بسعادة كبرى دائماً لان بعض الحانه الراقصة (خاصة يا زهرة في خيالي) تعزف في المرابع الاوروبية ... وهذه المفاهيم كلها جزء من عقلية المرحلة العربية التي سبقت وتلت الحرب العالمية الثانية .

هذه على اية حال ملاحظات سريعة جداً ، لا تغني عن دراسات فنية جدية لا بد ان تكتب عن اثر فريد الاطرش في حياتنا الموسيقية والغنائية ، دراسات تتجاوز حدود الاعجاب او عدم الاعجاب بفن فريد الاطرش الى حدود دراسة الظاهرة الجماهيرية الكبيرة التي كان يمثلها ... وفريد الاطرش بعد كل ذلك ، وقبله ، واحد من ابناء الجيل الفني العربي الذي يمكن تسميته بجيل « الوصول الصعب » ، حيث كان الفنان مضطراً لسلوك طريق مليء بالشوك والمجهود المضني الحقيقي .... بينما تسيطر على حياتنا الفنية اليوم مقاييس السهولة لدرجة ان فن الوصول الى الشهرة يسرق من الفنان المجهود الواجب ان يضعه في عمله الفني .

هل أفلست الأغنية الفردية ؟

يستحيل تناول بليغ حمدي وشخصيته الفنية تناولاً شاملاً ودقيقاً بالمقاييس الموسيقية الأكاديمية وحدها، ذلك أن بليغ حمدي قد اصبح له، الى جانب حضوره الموسيقي العادي، حضور أشبه بالظاهرة ... فغزارة انتاجه حولته الى آلة لتفقيس الألحان، حتى انه يخيل للمستمع انّه كلما ضغط احدهم على بليغ، اخرج لحناً. وحتى اصبح اسمه رمزاً للتلحين، فاذا خطرت على بالك الشخصية العامة للملحن، أي ملحن، خطر على بالك رأساً بليغ حمدي، وإذا سمع اي مستمع لحناً لا يعرف صاحبه، قال بدون تردد، لا بد ان يكون هذا اللحن لبليغ حمدي ... ولعل محمد عبد الوهاب كان يشير الى هذه الظاهرة اشارة بعيدة وغير مباشرة عندما قال في حديث اخير له في اذاعة بيروت: أنا مقل في انتاجي، وأنا ما زلت الحن كهاو وليس كمحترف، فأنا لا أملك مكتباً أجلس فيه، وانتظر من يقرع الباب ويقدم لي كلاماً يطلب الي تلحينه، أنا الحن بمزاجي.

المهم أن بليغ حمدي اخترق عدة حواجز بسرعة فائقة، الأمر الذي أدى، الى جانب ظروف عامة اخرى، الى تحويله لظاهرة في عالم الغناء والتلحين... فعندما كلفته ام كلثوم بأن يلحن لها لأول مرة (انت فين والحب فين) سنة ١٩٥٩ كان لا يزال في التاسعة والعشرين من عمره ... ولاقت الأغنية رواجاً شعبياً

كبيراً ، وأصبح بعد ذلك ملحناً موسمياً لأم كلثوم ، الى جانب رياض السنباطي ، في الوقت الذي لم يبدأ فيه عبد الوهاب - مثلاً - مع أم كلثوم الا بعد ذلك بخمس سنوات (١٩٦٤ - انت عمري) ، وفي الوقت الذي بقي فيه ملحن مشهور وقديم (فريد الأطرش) واقفاً على أعتاب ام كلثوم ينتظر عبثاً أن تغني له لحناً واحداً . (مات فريد الأطرش دون تحقيق هذه الأمنية) .

في هذا الوقت كان الوضع على جبهة الملحنين العرب كما يلي :

- عبد الوهاب دخل مرحلة الاقلال ، والتلحين بتدقيق شديد واختبار أشد ، واعتزال للغناء .

- رياض السنباطي بقي متقوقعاً في صومعته الخاصة ، بعيداً عن ميدان المنافسة في سوق الغناء والتلحين التجاري .

- كمال الطويل صمت صمته الطويل الذي دام قرابة عشر سنوات .

- محمد الموجي « تلهى » فترة باكتشاف الأصوات الجديدة ، ثم مر بفترة صمت أو ما يشبه الصمت دامت عدة سنوات .

في مثل هذه الظروف اصبح سوق الأغنية العربية الرائجة جماهيرياً بانتظار الفارس المجهول ، وكانت الظروف قد طبخت بليغ حمدي ليكون ذلك الفارس :

- وصول مبكر جداً الى ام كلثوم .

- وصول سريع جداً الى كل الحناجر العربية المعروفة رجالياً ونسائياً (فايزة ، نجاة ، عبد الحليم ، وردة) .

- شباب وحماس للشهرة وموجة متدفقة تبحث عن أغنية تتسع لتدفقها وتستوعبه ...

- تعطش عند المستمع العربي الى نكهة جديدة في الغناء العربي القادم من مصر ، بعد أن نجحت المؤسسة الرحبانية في لبنان (بصوت فيروز) مع ملحنين من أمثال زكي ناصيف وعفيف رضوان وتوفيق الباشا في طرح نكهة جديدة قادمة من لبنان في سوق الأغنية العربية .

إلى هذا الميدان المشرع من كل الزوايا اندفع بليغ حمدي اندفاعاً هستيرياً، حتى أن أي لحن جديد له اصبح يقطع على المستمع فرصة التمعن بلحنه السابق ...

بالطبع كانت النتيجة الحتمية لذلك، في سوق الأغنية العربية ارتفاع اسهم بليغ حمدي (كما أشرنا في مطلع المقال) غير أن النتيجة على صعيد النمو الفني لبليغ حمدي كانت سلبية، فبعد أن كان المجهود واضحاً في أعماله الأولى (أنساك وسيرة الحب وبعيد عنك لأم كلثوم، وكل شيء راح وانقضى، وأنا بستناك لنجاة) أصبح بليغ حمدي اسير السوق الغنائية، في الوقت الذي يظن فيه نفسه ملك هذه السوق ... فاضطر - وما زال الى الآن - من أجل المحافظة على اسمه كصاحب اكبر انتاج موسيقي غنائي في سوق الأسطوانات، الى توزيع نفسه بشكل غير معقول ...

وازاء اضطراره لاعطاء الجديد دائماً تحت ضغط هذه الظروف، فقد تحول التجديد عنده (بسسبب ضيق الوقت، وعدم نضوج المعاناة الفنية في رأسه المتلهف للانتاج السريع) يقتصر على التلاعب بشكليات العزف، وادخال الآلات الجديدة على التخت الشرقي، واصبح مضطراً لابتزاز تجاوب الجمهور بالمبالغة البشعة في الايقاعات الصاخبة ... كل ذلك تحت ستار التطوير والتجديد ومسايرة روح العصر...

وبعد أن كان لكل ذلك اثر سيء على بليغ نفسه، اصبح - لسرعة الحانه وكثرتها - ذا أثر سيء على جماهير المستمعين العرب... فملايين من الآذان العربية الشابة تحمل توقيع بليغ حمدي... كما ان نجاح هذه الظاهرة تجارياً وجماهيرياً، أدى الى خلق جيل من الملحنين السائرين على نفس الطريق (أشهرهم الآن محمد سلطان وخالد الأمير). حتى أنه يمكننا الآن القول، لكثرة الانتاج الذي يحمل هذه الصفات وسرعة طغيانه وانتشاره، اننا نعيش - غنائياً - في عصر بليغ حمدي، برغم وجود عمالقة من أمثال عبد الوهاب

والسنباطي وكبار من امثال الطويل والموجي ومحمود الشريف.

ولعل من الأمور المؤسفة في هذه الظاهرة اننا نفقد بذلك موهبة بليغ حمدي الأكيدة والواضحة، كما نسمم عقول عدد من المواهب الأخرى الشابة التي تقع اسيرة هذه الظاهرة..

قال محمد الموجي مرة، وهو يرد في جلسة حميمة على سؤال عن رأيه ببليغ حمدي، «رأسه مليء بالموسيقى، ولكنه متسرع جداً»...

كيف يمكن لهذا الزحف السرطاني ان يقف؟ وهل هو دليل علمي على افلاس ظاهرة الأغنية الفردية العربية، وباب لعودة ازدهار المسرح الغنائي، والموسيقى غير المغناة؟

علي اسماعيل

رحل في ذروة الخبرة والنشاط

الموسيقي العربي المصري علي اسماعيل رحل عنا، وهو في الخمسين من عمره، طبعاً بالنسبة لفنان، تبقى الوفاة في سن الخمسين وفاة مبكرة، وكذلك هي بالنسبة للسياسي... ذلك أن الخمسين هي بداية العطاء الناضج، التي ترفع الخبرة الى مستوى الموهبة، بل تجعلها تفوقها أحياناً.

غير أن التبكير في الوفاة لم يكن أفدح ما في رحيل الفنان علي اسماعيل.

فقد فقدنا سيد درويش وهو في الحادية والثلاثين من عمره، في وقت لم يتجاوز فيه انتاجه الفني الجدي أكثر من ست سنوات.

كما ان تاريخ الموسيقى العالمية عرف وفيات مبكرة كثيرة، فقد مات بين الثلاثين والأربعين كل من شوبرت وموزار (النمساويان) وشوبان (البولوني) وبيزيه (الفرنسي صاحب أوبرا كارمن الشهيرة).... ومع ذلك فقد ترك هؤلاء وراءهم، برغم رحيلهم المبكر، أثاراً فنية كبرى وخالدة ... وصل عمر بعضها الى ما يقارب المئتي سنة (أعمال موزار).

اذن لم يكن الرحيل المبكر هو افدح ما في وفاة الموسيقي الفنان علي اسماعيل ....

فمن هو الفنان الراحل ؟

ليس من شك في أن أشهر ما يعرفه الجمهور ويذكره من موسيقى علي اسماعيل هو نشيده العظيم الذي أنشدته فايدة كامل في فترة حرب ١٩٥٦ «دع سمائي فسمائي محرقة، دع قنالي فمياهي مغرقة»... كما انه وضع مجموعة من الأناشيد الجيدة التي ترددت كثيراً في فترة حرب اكتوبر وما زالت تتردد حتى اليوم... ومعظمها من شعر زوجته (نبيلة قنديل).

غير ان قيمة علي اسماعيل الموسيقية لا تنحصر في ما اشتهر من اعماله فقط.

فعلي اسماعيل كان أحد أبرز وأنشط العاملين في الموسيقى العربية في السنوات العشرين الأخيرة، موزعاً لموسيقى غيره، ومؤلفاً لموسيقى الأغاني والأناشيد، وواضعاً لكل القطع الموسيقية التي ترعرعت ونشأت عليها فرقة رضا للفنون الشعبية

كانت أبرز مزايا علي اسماعيل في هذه الحقول الثلاثة الرئيسية، التي عمل فيها بنشاط لم يصل الى كثافته أي موسيقي مصري في هذه الفترة، أنه وضع خبرته العلمية الموسيقية في خدمة الأعمال الجماهيرية، فاستفاد من الاحتكاك المباشر بالجماهير بقدر ما أفاد في تطوير ذوق المستمع العربي العادي... وذلك خلافاً لكثير من الموسيقيين العرب الذين اتيح لهم المستوى العلمي الذي وصل اليه علي اسماعيل (وبعضهم فاقه في مستواه العلمي) ومع ذلك ظلوا في برج عاجي، لا تحس بهم الجماهير ولا يحسون بها... فبقي علمهم بذرة عاقر لم تثمر شيئاً.

وفي الوقت الذي كان فيه الموسيقي المصري (اليوناني الأصل) اندريا رايدر هو المسؤول الأول عن توزيع أهم الحان محمد عبد الوهاب وكمال الطويل ومحمد الموجي في الخمسينات، كان واضحاً ان العقبة الأساسية في وصول تزاوج روح الملحن بروح الموزع هو ان رايدر (رغم اقامته في مصر) غير متشرب بروح الموسيقى المصرية العربية كأبنائها الاصليين....

وهنا برز علي اسماعيل كمنافس لرايدر، ربما يقل عنه في المستوى العلمي (كان رايدر الذي توفي قبل سنتين عازف بوق في أوركسترا القاهرة السمفوني) ، الا أنه يفوقه في فهم الروح العربية المصرية والامتزاج الكامل بها ...

من هنا بدأ التنافس المثمر بين رايدر وعلي اسماعيل في توزيع الحان أشهر الملحنين المصريين (كان من أشهر ما وزعه لعبد الوهاب قصيدة «لا تكذبي» عندما أنشدها عبد الحليم حافظ، ثم أنشدتها نجاة الصغيرة) كما كان من انجح ما وزعه من موسيقى كمال الطويل الاغنيات الوطنية الطويلة التي أصبحت موسمية ، مرتبطة بذكرى ثورة ٢٣ يوليو (بالاحضان ، المسؤولية ، يا أهلاً بالمعارك ، صورة) ....

وفي الوقت نفسه ، كان علي اسماعيل يعمل في منجم اخر للألحان بحكم تعاونه مع فرقة رضا العالمية للفنون الشعبية ، هذا المنجم هو الموسيقى المصرية الشعبية ، فقد أصبح خبيراً في البحث في أعماق التراث الشعبي المصري ، لاستخراج مادة غنية من الألحان والايقاعات والأجواء التي ربما كتب منها أهم مؤلفاته الموسيقية .

واخيراً فان الحقل الثالث ، حقل مؤلفات علي اسماعيل الخاصة (ومعظمها من الأناشيد) قد شهد نشاطاً ملموساً تزاوجت فيه روح التوزيع الموسيقي العصري بروح اللحن الشعبي المصري ، وان بقي نشيد «دع قنالي» هو أعظم هذه الأعمال على الاطلاق ، مع أنه جاء في وقت مبكر من حياة علي اسماعيل الفنية .

لم تكن كل محطات علي اسماعيل الفنية نجاحاً مطلقاً ، فقد عرفت حياته كموزع موسيقي بعض الثغرات ، غير أنه من خلال هذه الثغرات اكتسب خبرة ممتازة تجلت في عمله كموزع في السنوات العشر الاخيرة بالذات .

من هنا فان أفدح ما في الرحيل المفاجىء المبكر لعلي اسماعيل هو أننا فقدنا

موسيقياً بهذه الخبرة الممتازة ، في وقت كان قد وصل فيه الى مستوى ناضج ، مع احتفاظه بحيوية غريبة في العمل ، يفتقر اليها من هم أصغر منه سناً.....

ومع ذلك ، فلم يترك علي اسماعيل وراءه فراغاً ، فقد كان للمجهودات التي قام بها هو واندريا رايدر في مجال توزيع موسيقى الأغاني فضل شق الطريق أمام الموسيقيين الشبان الذين زادت المسؤوليات الملقاة على كواهلهم بعد رحيل رايدر وعلي اسماعيل .

عاصفة في الغناء العربي

ماذا كان يتغير في حياتنا الفنية لو ان اسمهان عاشت عمرها الطبيعي، ولم ترحل في عز شبابها؟ وماذا كان يتغير في حياتنا الفنية لو ان سيد درويش بقي على قيد الحياة حتى السبعين مثلاً؟...

لا احد يملك إجابة دقيقة على هذه التساؤلات، ولكن من الممكن الاستنتاج منطقياً بأن حياتنا الفنية كانت ستزداد غنى، بفعل تعدد العناصر الفنية الممتازة وتنافسها.

فسيد درويش، كان سيواصل طريقه في المسرح الغنائي، الأمر الذي كان سيدفع عبد الوهاب وزكريا احمد والقصبجي والسنباطي الى الادلاء بدلوهم أيضاً في هذا المجال...

هذا في الموسيقى، اما في الغناء فلا شك ان صوت اسمهان كان الصوت الوحيد القادر على الصمود للمقارنة بصوت ام كلثوم العظيم...

فمع تفوق حنجرة ام كلثوم وأدائها في بعض مجالات الغناء العربي على حنجرة اسمهان، إلا ان هذه الأخيرة كانت حنجرة متميزة، تغني بنكهة خاصة جداً.

أهم أسباب هذا التميز سببان:

- الأنوثة الطاغية والحنان الشفاف في طاقة صوت اسمهان، ثم نبرتها البالغة الرقي والتهذيب والدقة، بعكس نبرة شقيقها فريد الأطرش التي تميل الى الابتذال والنشاز.

- تمرس اسمهان، على ما يبدو، ببعض أصول الغناء الأوروبي (ربما بالسمع) وتطعيمها الغناء العربي بهذه الأصول (ربما عن غير قصد)... وقد كان لهذا التطعيم أثر عميق في اذن المستمع العربي لأنه لم يكن تطعيماً معلقاً في الهواء، ولم يكن من باب التعالي على أصول الغناء العربي أو رفضها، بل ان اسمهان كانت قبل هذا التطعيم («دخلت مرة في جنينة» و«يا طيور» مثلاً) تتقن اصول غناء المقامات العربية الأصيلة... من هنا جاء التطعيم اصيلاً ذا قيمة حقيقية.

بالامكان القول ان حنجرة اسمهان فرضت نفسها بقوة واضحة على عصر ام كلثوم، حتى انه لم يبق واحد من كبار الملحنين الذين تعاملوا مع ام كلثوم، الا وتعامل مع اسمهان ايضاً (ربما باستثناء زكريا احمد)...

ولم تقع اسمهان في الخطأ الذي يقع فيه اليوم بعض كبار المطربات (وردة وفايزة احمد) فتجعل حنجرتها حكراً على ملحن واحد... فمع أن شقيقها فريد الأطرش كان قد بدأ يلمع نجمه كملحن ناجح ومطرب ناجح في تلك الأيام المبكرة، فان تعاون اسمهان معه في فيلمين ناجحين تجارياً وشعبياً (انتصار الشباب وأحلام الشباب)، لم يمنعها قبل ذلك وبعد ذلك من التعاون مع السنباطي والقصبجي وحتى مع محمد عبد الوهاب الذي لم تكن علاقات الود مزدهرة بينه وبين فريد الأطرش...

ولعل من المهم أن نسجل هنا انه على الرغم من أن تعاون اسمهان مع عبد الوهاب كان مفرداً لم يقدر له ان يتكرر (مغناة قيس وليلى، من فيلم يوم سعيد) إلا انه من الواضح بعد مرور عشرات السنين على هذا العمل (حوالي نصف

قرن) أنه أبرز أعمال اسمهان طوال حياتها الفنية .

غير أن ذلك لا يمنع ان ملحنين آخرين قد أعطيا حنجرة اسمهان الواناً غنائية احدثت هزة في الذوق السائد بالنسبة للأذن العربية يومها ... ولعل اكثر هذه الألحان استحقاقاً للتسجيل والتنويه بها :

- « يا طيور » من ألحان محمد القصبجي ... وقد أدخلت فيه اسمهان الواناً وضروباً من الغناء الأوبرالي (من الرأس بدلاً من الصدر) ، على أساس من المقاطع الشرقية الرصينة ، في مزيج طالما برع فيه القصبجي .

- « دخلت مرة في جنينة » من ألحان مدحت عاصم وكان مدحت عاصم أول من قدم صوت شقيقها فريد الأطرش بلحنين (« كرهت حبك » ، و« من يوم ما حبك فؤادي ») ... وقدمت هذه الأغنية للأذن العربية الة البيانـو كعنصر رئيسي في أغنية عربية مطعمة بايقاع غربي .

- أيها النائم من الحان رياض السنباطي (وهي من فيلم غرام وانتقام) التي اثبتت ان باستطاعة اللحن الشرقي الصميم ان يخلق تركيباً بـين الغنـائية والتطريب من جهة ، والتعبير الدرامي الراقي المستوى ، من جهة اخرى ، مع المحافظة الكاملة على روحها الشرقية العربية .

لقد كان صوت اسمهان علامة بارزة في تاريخ الغناء العربي في النصف الأول من القرن العشرين ، فهي من الحناجر القليلة التي جمعت بقوة وزخم ورقي بين أصول الغناء العربي العريقة والأصيلة ، وبين ضروب التعبير الفني المعاصر والمتطور ... ولو قدر لها أن تظل على قيد الحياة فترة أطول ، لكان لها من غير شك شأن اكبر في حياتنا الفنية .

يفعل بالعود كل ما يشاء
ولا يفعل به كل ما يجب

بعد ان واجه الجمهور الاوروبي في سلسلة عروض، قام منير بشير (عازف العود العراقي الكبير) بمواجهة الجمهور العربي في الاسبوع الماضي على مسرح لجنة مهرجانات بعلبك في بيروت (٢٥ - ٢٨ - ١٩٧٤) شباط.

ولعل هذه المواجهة الجماهيرية مناسبة صالحة لتقييم الخط الفني الذي شقه منير بشير لآلة العود.

من الملاحظات الاساسية في هذا الصدد:

١ - اثبات كون العود آلة قادرة على اتخاذ دور تعبيري واسع، سواء بشكل منفرد او كجزء من اوركسترا. خاصة بعد ان ادى تطور العزف الاوركسترالي في الموسيقى العربية منذ مدة الى استبعاد العود واحلال الغيتار الكهربائي محله.

٢ - اثبات كون التقاسيم على آلة العود فن قادر على تجاوز حدود الطرب طريب، واثارة العواطف العابرة، الى مستوى التعبير الفني الراقي والمعقد.

وقد اثبتت المواجهة الاخيرة لمنير بشير وعوده مع الجمهور أنه نجح نجاحاً

كاملاً في تحقيق هذين الهدفين برغم ان خط منير بشير على العود لم يكتسب شعبية واسعة بعد... ولعل هذه النقطة هي مفترق الطرق الذي يقف عنده منير والذي يستحق ابداء الرأي الصريح فيه.

حتى يصبح لون منير بشير وخطه الخاص على العود جماهيريا، وذا تأثير حقيقي على الذوق العام وعلى تطور الاداء الموسيقي في بلادنا، يجب ان نخلص منير بشير من مأزق الارتباط بالنخبة والتوجه اليها.

ان عقدة جعل العود آلة تفرض نفسها على الغرب والشرق افادت في ناحية، هي تطبيق التقنية المنهجية على عزف العود، ولكنها اضرت في ناحية ثانية.هي المبالغة في استبعاد الغريزة الفنية الاصلية التي ارتبطت بآلة العود لمئات السنين والمبالغة في تسول فهم الغرب للعود.

ومع ان منير بشير ليس بالعازف الذي ينقصه الاتصال الروحي والعلمي بالتراث الموسيقي العربي، والروح الحقيقية لهذا التراث، الا ان الخوف هو في ان يجيء بعد منير عازفون متأثرون باسلوبه، وعلى معرفة أقل بالتراث، فتحصل المصيبة.

لقد لاحظنا ان محاولة العازف الكبير اثبات مكانة العود وقدراته التعبيرية الخلاقة، قد دفعته الى المبالغة في استبعاد القفلات الفطرية، التي ليس بينها وبين التعبير الفني الراقي اي تناقض (كما يعتقد البعض) الا عند الموسيقيين القليلي الموهبة المحدودي الخيال.

فلو استمعنا الى تقاسيم عود لعبد الوهاب (مثلا) وهو عازف عود تقليدي (بمعنى انه لا يطبق على العود اية تقنية غربية) فاننا نجد ان التقاسيم عنده تجمع بين التصميم الفكري للحن وبين الغريزة الفنية المتوارثة والتي تعتبر روح آلة العود.

كذلك يلاحظ اثناء عزف منير بشير انه من شدة الحرص على فرض العود

كآلة تعبيرية تخاطب الفكر والوجدان، وليس الغريزة فقط، يبالغ في استعمال اسلوب الهمس بالاوتار، وكأنه يريد ان يناقض مدرسة العزف الصاخب على العود.

وفي رأينا انه بين الهمس والصخب محطة ثالثة هي النبرة الطبيعية .. التي من غيرها يفقد الهمس طابعه كتنويع له دور معين ومعنى معين في الاداء الفني.

ويبدو ان شعور منير بشير انه يتوجه الى النخبة عندما يعزف، والطغيان الشعبي لمدرسة العزف الصاخب والغريزي على العود، هما السببان اللذان يدفعان بعازف كبير كمنير بشير الى الوقوع في هذه المبالغات.

منير بشير عازف عود كبير جدا، حرام ان تحتكره النخبة، وحرام ان لا يصبح لادائه قاعدة جماهيرية واسعة، خاصة اذا ادركنا ان النخبة التي يتوجه اليها حتى الان، بعضها من الاجانب القاطنين بيننا والذين لا يحرك عزف العود فيهم الا ما تحركه رؤية جمل في احد شوارع باريس، وبعضهم الاخر من العرب المنفصلين روحيا عن التراث الشعبي الحقيقي للموسيقى العربية.

وهذا الجمهور لا علاقة له بمنير بشير، ولا يمكن ان يكون جمهوره الدائم، يجب ان يعود منير بشير مخاطبة الجمهور العريض، وعندها سيتخلص من المبالغات، وسيكتشف الجمهور اكثر فاكثر، كما ان الجمهور سيكتشف عازفاً كبيراً يستطيع ان يفعل بالعود ما يشاء، وان كان حتى الان لا يفعل به كل ما يجب.

(١) هذا الصوت المتجدد الروعة

في النقد الموسيقي لمسرحية «ميس الريم»، اخر انتاج المؤسسة الرحبانية، لا بد من التوقف طويلاً أمام المستوى الذي ظهر فيه أداء فيروز.

ومشكلة أصحاب الأصوات الكبيره والأساليب الرفيعة في الاداء الغنائي هي دائماً في شهرتهم ... فلشدة ما يصبح المستمع معتاداً على سماع هؤلاء، وعلى النظر اليهم كحقائق ثابتة مسلم بقيمتها سلفاً، فان فرص اكتشاف التجديد الذي يقوم به هؤلاء في عملهم الفني تصبح أقل، ويصبح المقام الأول للمتعة المباشرة والسريعة التي يعطيها هذا الصوت أو ذاك لجمهور المستمعين.

ان أصعب معادلة أمام أي فنان كبير تظل دائماً الجمع بين أن يضع نفسه بأقصى وأعمق وأكثر حيوية في عمله الفني وبين ان يكون كل هذا تعبيراً عن الوجدان الجماعي لمن يتلقون فنه، أي ان يجمع بين قمة الذاتية وقمة الجماعية.

وفيروز من الفنانين القلائل الذين يسيرون سيراً واضح التقدم على هذه الطريق العظيمة الوعرة.

ولعل أكثر الالحان خفة في المسرحية الاخيرة هي أصلح النماذج على هذه المعادلة، ففي أغنية «اخر أيام الصيفية» التي هي استمرار لخط الألحان

السلافية - الروسية في اخر سنوات الانتاج الرحباني، تقوم فيروز بتلوين منعطفات اللحن الروسي الشخصية والنكهة، بلون الغناء العربي الفسيفسائي الزخرفي المتدفق من خلال انعطافات حيوية.

وتبقى قيمة صوت فيروز الذي تزيده الخبرة قدرة خلاقـة، هي في ذلك المزيج من اللون التعبيري واللون التطريبي، ولو لاحظنا انفعال الجمهور بفيروز على المسرح، لوجدنا ان أعلى درجات الحرارة في التجاوب هي حين تقوم فيروز بهذه اللعبة الصعبة.

من هنا لا بد من التكرار ان أسلوب استعمال الأشرطة المسجلة بدل الغناء الحي يحرم صوت فيروز من اعظم مجال للتجربة الحية لتطوير إدائها، فضلاً عن أنه يحرم الجمهور من أن يعيش لحظات الخلق الفني بكل ما فيها من عظمة ونشوة.

(٢) بين فيروز وجيل فيروز

منذ ان كانت أم كلثوم تمثل الخط الكلاسيكي في الحناجر النسائية العربية، كان هناك خط نسائي غنائي آخر، يمثل الغناء المتأثر - بنسب متفاوتة بالمدرسة العصرية، التي لها ركائز قوية في أصول الغناء العربي، ولكنها مشرعة النوافذ على الغناء والموسيقى الاوروبيين.

في البداية كانت أسمهان تمثل هذا الخط الثنائي أعظم تمثيل.

صحيح ان ام كلثوم قفزت بادائها قفزات كبرى، تجاوزت عهد اساتذتها (كأبي العلا محمد مثلاً) غير أن تجديدها كان تجديداً للمدرسة الكلاسيكية في الغناء العربي...

أما بالنسبة لأسمهان، فكان التجاوز والتطور يحمل نكهة الاذن المفتوحة على الموسيقى العالمية وأساليب الغناء العالمية، التي تختلف عن أساليب الغناء العربي بأكثر من نقطة ليس أولها ولا آخرها إخراج الصوت من الصدر (في الغناء العربي الكلاسيكي) وإخراج الصوت من الرأس (في الغناء الغربي الكلاسيكي).

على أن قيمة الخط الذي مثلته أسمهان أن تأثره بالأساليب الغربية جاء إضافة لاصوله العربية الأصلية، وليس بديلاً لهذه الاصول أو اغتراباً عنها....

ولو لم يكن التأثر بهذا الشكل، لما كان لحنجرة أسمهان هذا الأثر العميق في الاذن العربية، ولبقي اسلوبها في الغناء أسير جدران أربعة، أو أسير مثقفين مغتربين ثقافياً، لا يتجاوز عددهم العشرات.

ففي الوقت الذي كانت تتألق فيه أسمهان في اداء قصيدة عربية كلاسيكية مثل «ليت للبراق عينا»، كانت تبلغ الذروة أيضاً في اداء اغنية مثل «يا طيور» مطعمة بأساليب الموسيقى والغناء الكلاسيكي الغربي (ولم يكن غريباً ولا صدفة ان يكون محمد القصبجي هو ملحن الاغنيتين).

بعد اسمهان وزكية حمدان المتقاعدة، لم تظهر ممثلة لهذا الخط بعظمة فيروز...
وقد ساعد فيروز على بلورة هذا الخط والاضافة المبدعة له، تلازم تطورها في الاداء، مع تطور المدرسة الموسيقية التي ارتبطت بها حنجرة فيروز، مدرسة الأخوين رحباني.

هذه المدرسة تأثرت بكل الألوان الموسيقية الكنسية، الشرقية منها والغربية، الأمر الذي أمن لها ذلك المزيج الفريد بين روح الشرق وروح الغرب. وان كان الاغتراب قد طغى عليها أحياناً كثيرة فسطحها.

ومع ان فيروز قد بدأت تظهر للناس - في أوائل الخمسينات - بأغنيات غربية خفيفة مترجمة للعربية، فان الخط الاخر سرعان ما بدأ يظهر في أغان مثل عتاب ومين دلك بالهوى عبيتنا وراجعه.

ومنذ ان تحددت ملامح حنجرة فيروز في هذه البدايات، كانت فيروز كلما ازدادت استغلالاً لخصائص الغناء الغربي، تعمقت وتأصلت في اداء المقامات العربية الخالصة مثل السيكا (سوا ربينا) والراست (يا دارة دوري فينا)، والبياتي (فايق يا هوى). وهنا نلاحظ أثر دخول فيلمون وهبي في تحضير الألحان لحنجرة فيروز على تعميق الاتجاه العربي الأصيل في هذه الحنجرة

(الاغنيتان الأخيرتان من الاغنيات الثلاث التي استشهدنا بها هما لفيلمون وهبي) .

المهم ان رسوخ قدم فيروز في المقامات العربية، هو الذي أعطى تأثراتها الغربية قيمة حقيقية، لأن هذه التأثرات - كما بالنسبة لأسمهان - جاءت لتبلور وتفتح الآفاق، ولم تأت لاستبدال شخصية عربية بشخصية غربية. ولو لم يتأمن هذا لفيروز، لبقي غناؤها محصوراً في أوساط ضيقة، ولما شكل أية إضافة حقيقية ومثمرة للغناء العربي.

غير أننا نضع أيدينا على قلوبنا اذا انتقلنا من فيروز الى الأصوات النسائية الطالعة المتأثرة بفيروز وبمدرستها الغنائية، فكل هذه الأصوات - سواء التي احترفت أو التي تطل علينا من زاوية الهواية - اخذت عن فيروز تأثرها بالمدرسة الغربية، ولم تأخذ عنها ينابيعها العربية، الا فيما ندر، وبنسبة ضعيفة جداً.... حتى ان اللون الذي انطلق في مصر كنوع من التأثر بلون فيروز، قد جاء بواسطة حنجرة شديدة الضعف في الانتماء الى الاحساس العميق بالمقامات العربية - صوت عفاف راضي -.

ونعتقد أنه من غير التجني ولا المبالغة تحميل الاخوين رحباني هذه المسؤولية، لأن عقد النقص امام الموسيقى الاوروبية سيطرت لديهم بنسبة أكبر من سيطرة روح التركيب الخلاق بين الموسيقى العربية والموسيقى الاوروبية (كما فعل عبد الوهاب وزكي ناصيف).

هذه الثغرة اذا توسعت من شأنها ان تأتي بالضرر على أكثر من صعيد.

١ - ان تنحرف بكل الأصوات النسائية المتأثرة بالمدرسة الفيروزية والمتخرجة منها، عن المواقع الأصيلة لحنجرة فيروز.

٢ - ان تحرم الغناء العربي من النوافذ المشرعة التي فتحتها حناجر أسمهان وزكية حمدان وفيروز في النساء وحنجرة عبد الوهاب في الرجال. فيبقى المجال محصوراً بين الخط الكلاسيكي القديم، او الخط المنسلخ عن جذوره

العربية لدرجة التقليد للمدرسة الغربية، وهو خط مشوه غير قادر على الحياة والابداع، وغير قادر على تحقيق اية اضافة حقيقية لفن الغناء العربي.

ما العلاج؟ ربما كان العلاج الواجب في سلوك نفس الطريق الذي سلكته حنجرة فيروز التي بدأت بتعلم الغناء العربي الأصيل ـ في الكورس وغير الكورس - خاصة وان لدينا اليوم معاهد تدرس الموسيقى العربية بموشحاتها واصولها الكلاسيكية القديمة والحديثة - من محمد عثمان الى سيد درويش الى عبد الوهاب - أما تقليد فيروز في جانب واحد من جوانب فنها - التطعيم بأساليب الغناء الغربي - فمسألة تسيء أول ما تسيء الى فيروز نفسها....

وحبذا لو جربت أولئك الهاويات تدريب حناجرهن على اغنية فيروزية مثل «سوا ربينا»، فاذا فشلن فليقتنعن نهائياً ان ليس لهن علاقة بفيروز، حتى علاقة التقليد....

زياد الرحباني

(١) بدايات

يقولون أن مسرحية زياد الرحباني الثانية (نُزْل السرور) سجلت تقدماً مسرحياً ملحوظاً عن مسرحيته الأولى(سهرية ..)

أما من ناحية التطور الموسيقي بين المسرحيتين فلم نسمع عنه شيئاً حتى الآن، ولم نسمع الحان المسرحية الجديدة بعد...

ولكن ذلك لا يمنع - بالمناسبة - أن نسجل لهذا الموسيقي الشاب، بناء على الحان مسرحيته الأولى سهرية ،وبانتظار سماع الحانه الجديدة، انه لم يخيب امال الناس في ايمانهم بالتطور الحتمي للأجيال.

فالذي يقارن بين بدايات عاصي ومنصور رحباني، وبين بدايات زياد الرحباني، لا يمكن ان يغفل التطور الواضح بين البدايتين...

البعض يقول انه التطور الطبيعي للأجيال، والبعض يقول ان زياد يبشر منذ الآن بموهبة موسيقية تفوق موهبة ابيه وعمه، والبعض يقول ان انتماء زياد لجذور الموسيقى العربية اكبر بكثير من انتماء والده وعمه.

نحن نعتقد، ان اهم ما يميز بداية زياد عن بدايات عمه وأبيه انها اكثر

ارتباطاً بالشخصية الفنية العربية.

ونحن لا نقول هذا الكلام تأثراً ببعض التصريحات ذات الطابع اليساري التي اطلقها زياد في الفترة الأخيرة، بل بناء على المادة اللحنية والأسلوب التعبيري الواضح في بعض الحانه...

فبينما كانت بدايات عاصي ومنصور متأثرة بالأغاني الغربية الخفيفة، ترجمة واقتباساً وتقليداً، فان بصمات سيد درويش - مثلاً - وفيلمون وهبي احياناً، تبدو واضحة في الحان زياد الرحباني المبكرة بالاضافة طبعاً الى بصمات المدرسة الرحبانية.

فاذا أضفنا الى هذه البدايات النضج المبكر الذي يبدو على حديث زياد عن الموسيقى والفن بشكل عام، والروح الفنية المرحة الساخرة التي يتمتع بها، فان بامكاننا الفرح بميلاد موهبة موسيقية عربية سيكون لها قيمة وشأن ذات يوم.

نقول ذلك بعيداً عن الايمان بميكانيكية العامل الوراثي. فأحمد السنباطي - مثلاً - لا يبشر حتى الآن بالوصول الى ربع المستوى الذي وصله أبوه الفنان الكبير. رياض السنباطي، وان كان اسمه قد كسب شهرة لا بأس بها حتى الآن.

(٢) الصغير الذي يلعب

عندما تحدث زياد رحباني عن مسرحيته الغنائية الأولى « سهرية » قال ان العملية بدأت مزاحاً ثم انتقلت الى الجدية. فبعد أن كان المقصود تقديم عمل هاو، يقدمه الهواة على مسرح احد الأندية الثقافية، إذا بالظروف تدفع العمل الى معترك المسرح الغنائي في بيروت، وعلى أحد مسارحها المعروفة.

ومع ولادة مسرحيته الغنائية الثانية « نُزُل السرور» يبدو أن المزحة بدأت تكبر، وتأخذ طريقاً أكثر جدية، فماذا يفعل زياد الرحباني وماذا يقدم؟ وهل يجوز محاسبته بالمقاييس التي يحاسب بها المحترفون، ما دام قد استمرأ اللعبة على ما يبدو، ووضع رجله على العتبة الأولى للاحتراف؟

الذي يشاهد مسرحية « نزل السرور»، ويعرف أن زياد هو كاتبها ومخرجها وأحد ممثليها الرئيسيين وعنصر التحريك الأول على مسرحها، يحس أن الأمر بالنسبة لزياد لا يعني اكثر من اللعب: كان الطفل صغيراً يلعب بأشياء الصغار، فلما كبر قليلاً ظل يلعب، ولكن تغيرت الأدوات، نصاً مسرحياً وموسيقى وتمثيلاً ...

ولنبدأ بالموسيقى لأنها أبرز عناصر المسرحية، وأنضج مواهب هذا الفنان

الصغير، في رأينا، وأكثرها وعداً بمستقبل له معنى.

فحتى الآن تبدو معالم زياد الرحباني الموسيقية كما يلي:

- تأثر بالكبار الذين سبقوه
- تدفق طبيعي مرتبط بالينابيع الأصلية
- عدم وجود الصنعة والتكلف والزخرفة المتعمدة
- الروح الساخرة الشعبية

وهذه كلها صفات جيدة وصفات طبيعية في كل بداية جيدة... ولكننا إذا استمعنا لهذه الموسيقى على المسرح، وراقبنا الحركة التمثيلية التي يفرضها على المسرح وعلى بقية الممثلين في أثناء اداء الألحان، واستمعنا الى التصرفات الصوتية الساخرة وسط الأغاني، ثم الى التوزيع القوي الايقاع، المعتمد على الأبواق في خلفية قوية وحيوية وحادة، أحسسنا تماماً أن هذا الفنان الصغير إنما هو طفل كبر وما زال يلهو، والعملية بالنسبة له هي إشراك لأكبر عدد ممكن من الجمهور في هذا اللهو، بعد أن كان يكتفي، قبل المسرح، باشراك ابناء الجيران ثم ابناء الحي ثم ابناء المنطقة المجاورة.

وصفة الطفولة هذه ميزت فنانين كباراً مثل موزار الذي ظلت الطفولة والعفوية تسري في موسيقاه حتى عندما وصل أوجه الانساني والفني. فاذا قدر لهذه الروح الطفولية أن تبقى على طهارتها وينابيعها، ثم اقترنت مع مرور الزمن بالتجربة والخبرة والنضج، فان كل عناصر الفنان الكبير ستكون طوع يدي هذا الرحباني الصغير... ويقول الشاعر والرسام صلاح جاهين في هذا المعنى انه كلما كان عطاؤه الفني اقرب الى روح الطفولة وعفويتها وبراءتها وخيالها اللامحدود، كلما أحس ان عمله الفني يقترب اكثر فأكثر من الكمال...

أما اذا انتقلنا الى النص المسرحي ، والذي لا ندري ، اذا كان لزياد وحده ، ام انه تلقى فيه مساعدة المؤسسة الرحبانية ومستشاريها ، نجد ان نص المسرحية يعاني مَن الانتقال ، الامر المعاكس تماماً لروح كتابته الموسيقية .

فالموضوع الذي اختاره : خيبة الأمل بالأساليب الثورية الموجودة ، والأمل بالأسلوب الثوري الذي لم يأت بعد ، أكبر بكثير من سنه وخبرته ... طبعاً لا احد يمنع احداً ، مهما كان عمره ، من ابداء أي رأي في أي شيء ، ولكن بالمقابل لا احد يضمن عدم وقوع العمل في السقطات الكبيرة عندما يختل التوازن بين حجم القدرات والآفاق الفنية للفنان ، وحجم وعمق الموضوع الذي يتصدى لمعالجته

ولو كنا على ثقة كاملة من أن اختيار زياد لهذا الموضوع كان عفوياً مئة بالمئة ، لهان الأمر ، ولقلنا أن التجربة مفيدة في كل الأحوال ، وان الفنان الجدي يتعلم من أخطائه ، أكثر مما يتعلم من ملاحظات النقاد وغير النقاد ، ولكننا بدأنا نشعر بأن هناك من يحاول ان ينضج زياداً قبل أوانه ، وان يضع في رأسه - باكراً - فكرة أنه ممثل التيار اليساري في المؤسسة الرحبانية ...

ليس من شك بأن ولادة موسيقي - مسرحي - ممثل ملتزم بقضايا الشعب ، مدرك لخطورة اللعبة الفنية والمسرحية والغنائية في حياة الشعوب ، أمر عظيم يدعو الى السعادة ، ولكن هذه الأمور الكبيرة لا تسير في طريقها الصحيح عادة إلا إذا نضجت على نار هادئة ، ونمت بالتطور الطبيعي للفنان وليس بالخطط المرسومة من الخارج .

إن شيئاً واحداً سيرسم معالم شخصية زياد رحباني الفنية ، هو تراكم أعماله الفنية سنة وراء سنة ، والشجرة تبشر بثمار طيبة ، ولكن لا داعي للأسمدة الكيماوية الخارقة حولها .

محمد سلطان

مستمع ممتاز

اجمع كل الذين استمعوا الى لحن محمد سلطان لسعاد محمد « اوعدك » انه من انجح الحانه حتى الآن ، ان لم يكن انجحها ، حتى انه لوحظ وجود مجهود خاص في هذا اللحن يفوق كثيراً المجهود الذي وضعه سلطان في كثير من الحانه لفايزة احمد ، مع انها زوجته ، ومع انها مطربة كبيرة .

غير ان التلذذ بالاستماع الى انغام الراست الهادئة في « اوعدك » لا يلبث ان يحل محله ، عند الاستماع المتكرر للحن الجديد ، احساس بأن معظم الجمل الموسيقية الواردة في اللحن مطروقة ومكررة ، ان لم يكن بحرفيتها فبروحيتها على الاقل ، حتى الان الذي يستمع الى اللحن من غير اسم ملحنه لا يشك لحظة واحدة أنه من روح الحان محمود الشريف (يذكر بصورة خاصة بلحن الشريف لسعاد محمد أيضاً « يا ناسي أيامنا ») .

وهنا يستعيد المستمع بالذاكرة كل الحان محمد سلطان الناجحة ، ليكتشف ان سلطان يعطي الحانا ناجحة ولكنه - حتى الان على الاقل - لم يعط اي جديد ، ولم يحقق اية اضافة خاصة للاغنية العربية ، فاحسن الحانه نسخة من روح الحان عبد الوهاب وبليغ حمدي واخيرا محمود الشريف .

حتى الان يمكننا القول ان سلطان «مستمع ممتاز» يحسن الاصغاء الى الحان عصره، ويحسن استيعابها واستنباط الحان من نفس اجوائها... وليس اكثر...

الفصل الثاني

مقـــابــــلات

تصريحات فنية خطيرة

كنت دائما اذهب الى عبد الوهاب لاستمع اليه عن شؤون الموسيقى العربية وشجونها، واترك حسي الصحفي على الباب، فلا يخرج من الاحاديث الطويلة للنشر الا ما تعيه الذاكرة.

ولكن شعوراً مخالفاً بدأ ينتابني كلما قابلت عبد الوهاب بعد ذلك. فالاسرار التي يفوها عن الموسيقى والغناء رجل في وزن محمد عبد الوهاب. مد نفسه على تاريخ الموسيقى والغناء من اوائل القرن حتى آخره في امة تعدادها مئة وخمسون مليوناً، ستتحول بعد سنوات الى وثائق تاريخية تعود اليها الاجيال القادمة.

كذلك فان عبد الوهاب هو، جماهيريا، السلطة الفنية رقم واحد في الوطن العربي من محيطه الى خليجه.

من هنا فان اي تصريح فني يدلي به، يوازي - فنيا - التصريحات السياسية لكبار المسؤولين العرب... ومن هنا، فانني التزمت منذ سنوات بالنسبة لمحمد عبد الوهاب بعادة الذهاب اليه بأسئلة مكتوبة، والعودة منه باجوبة دقيقة مكتوبة ايضا

- كيف ترى خط تطور الاغنية العربية بعد عبد الوهاب وجيل عبد الوهاب ؟

● الاغنَية العربية ستزداد قصرا مع الايام، وستختفي القفلات المطربة التي يصرخ لها المستمع آه، والتي اسميها انا «النهايات السعيدة» للجمل الموسيقية العربية، وستتعدد شخصية الاغنية اكثر فتصبح معانيها اكثر تركيزا.

- هناك ملاحظة ان في تاريخك الموسيقي خطين: خط الموسيقى النابعة من الفكر والتأمل، وخط الموسيقى النابعة رأسا من الغريزة الفنية والعاطفية، فهل توافق على هذه الملاحظة، وكيف تقسم تاريخك الفني بين هذين الخطين ؟

● صحيح، فبعض الالحان تكتمل في فكري وخيالي قبل ان المس العود، وبعضها يحضرني وانا اداعب العود، غير اني اذا اردت ان اقسم تاريخي الفني، فاني اضع على رأس كل مرحلة من مراحله اسم اغنية كانت نموذجاً لتلك المرحلة، فاقول مثلا ان عندي عصر «في الليل لما خلي» وعصر «يا جارة الوادي» وعصر «الجندول» وعصر «القمح» (او الاغنية السينمائية القصيرة) وعصر «ايظن» (الاغنية التعبيرية).

- هل تعتقد ان الموسيقى غير المغناة، يمكن لها ان تتطور عند امة مثلنا ارتبطت الموسيقى عندها دائما بالكلمة وبالغناء والطرب ؟

● الحقيقة ان الموسيقى الخالصة بدأت عندنا تحتل نفس الموقع الذي يحتله الغناء فبالاضافة الى معزوفاتي الكثيرة(*)، فانك لو اخذت الحاني لام كلثوم، لرأيت ان مساحة الموسيقى الخالصة فيها توازي مساحة الغناء.

ومع ان الناس عندنا لم يتعودوا الموسيقى الخالصة بعد، بدليل انه لا توجد قطعة موسيقية يمكن ان تنال من الشهرة ما تناله اغنية، الا ان الموسيقى الخالصة ستصبح عادة تدريجية عند الناس.

- هل تعتقد ان لون ام كلثوم الغنائي قد ذهب وقته وانه سيختفي بعد

اعتزالها؟ ام ان هناك بوادر مخالفة لهذا الاعتقاد؟

● اعتقد انه اذا قدر الله لام كلثوم ان تعتزل الغناء (وهذا ما لا اتمناه) فمن الصعب جدا للونها ان يستمر من بعدها.

- عودتنا في الفترة الأخيرة ان تنشر الحانك الكبيرة عبر حنجرة ام كلثوم، فأية حناجر ستختار لألحانك الكبيرة، اذا صحت انباء اعتزال ام كلثوم؟

● لا صوت سيعوضنا عن صوت ام كلثوم، اما الحاني فسأقدمها للمطربات الموجودات.

- ولكن هل يمكن ان يجرب تلحين اغنية كلثومية لاية مطربة غير ام كلثوم؟

● الالحان الكلثومية وجدت للحنجرة الكلثومية، لذلك قلت ان هذا اللون من الصعب له ان يستمر بعد ام كلثوم، واذا اردت مزيدا من التفاصيل يمكنني ان اقول:

ان لون ام كلثوم يعتمد على القفلات (قفلات الطرب) وام كلثوم اقدر المطربات والمطربين على اداء القفلة، التي تعتبر اصعب امتحان للصوت، والتي تحتاج الى شجاعة واحساس عميق وصوت سليم مدرب وقوي، وهذه المزايا من الصعب ان تجتمع كلها في حنجرة واحدة بعد ام كلثوم.

- هل تعتقد ان ظاهرة محمد عبد الوهاب كموسيقي اول ومطرب اول في نفس الوقت يمكن ان تتكرر؟

● كل شيء قابل للتكرار، ولا يمكننا ان نجزم بنهاية شيء في هذه الدنيا.

- عندما بدأت ملكاتك الفنية تنمو وتتطور، هل كنت تحس انك اولا وقبل كل شيء مطرب ام موسيقي؟

● كنت احس دائما انني (اولا وقبل كل شيء) موسيقي.

- يجمع نقاد ومؤرخو ومتذوقو الفن العربي انك رفعت الاداء الغنائي

العربي الى مستوى راقٍ بالنسبة لمخارج الالفاظ وحركة التنفس في اثناء الغناء، وغير ذلك. فكيف تفسر عودة مستوى الاداء الغنائي العربي الى التراجع، برغم انجازاتك واثرك الكبير في هذا المجال؟

● في رأيي ان الميكروفون هو السبب في هذا التراجع، لان الميكروفون سهل كثيراً عملية وصول الصوت، حتى اصبح اصحاب المواهب الناقصة يتحولون الى مطربين، بينما كان عصر «اللاميكروفون» لا يسمح بالتحول الى مطرب، الا للانسان الذي اكتملت عنده مواهب الغناء وشروطه.

- البعض يلاحظ انك اكثر ما تكون استغراقا في الطرب عندما تلحن على مقام البياتي (يا جارة الوادي، يا ناعما، ردت الروح، كل دا كان ليه، قالولي هان الود) وانك تتناول نغمة الصبا الحزينة جدا بشكل مفتوح، يجعل المستمع يحس ان الصبا عند عبد الوهاب شيء (مقطع «انت يا جنة حبي» في اغنية اغدا القاك) والصبا عند زكريا احمد (هو صحيح الهوى غلاب) شيء اخر.

● بالنسبة لمقام البياتي صحيح انه يغرقني في الطرب اكثر من غيره وهذا لانه اساس كل النغمات الشرقية التي نغني بها، كما ان له ارتباطا بالذكر والغناء الديني، وهو ما لا نقدر على ان نقاوم اثره العميق فينا. حتى المشايخ عندما يقرأون القرآن، فانهم يبدأون بنغمة البياتي، ويقفلون بها.

اما بالنسبة لنغمة الصبا، فصحيح ان لها عندي طابعا مميزا، وذلك لان كل ملحن يطبع هذه النغمة بطابعه الخاص ومزاجه الخاص.

- الملاحظ ان نغمة الصبا قليلة التناول عند جميع الملحنين العرب، مع انها اساس النبرة الحزينة في تراثنا الشعبي.

● السبب هو انها نغمة ضيقة جدا ولا تكتفي بذاتها، فانا مثلا لا يمكن ان الحن اغنية كاملة بنغمة الصبا، كما لا يمكن ان ابدأ بها اغنية، بل استعملها للتطعيم في وسط اللحن، عندما اريد تعميق التعبير عن الاسى في مقطع معين.

- من الواضح انك عندما تلحن القصائد تدخل في جو من الجدية والرهبة، وان الحانك الخالدة مرتبطة بالشعر الفصيح اكثر من ارتباطها بالشعر العامي؟

● هذا صحيح، لان الكلمة العامية موضة تعيش عددا محددا من السنوات ثم تزول، اما الكلمة الفصحى فباقية، بدليل ان تراثنا الباقي مدون كله باللغة الفصحى.

- ما هي الاخبار الحقيقية لمسرحية «مجنون ليلى»؟ هل انتهيت من تلحينها، وهل سنستمع اليها في وقت قريب،وهل ستغنيها بصوتك؟

● الاخبار الحقيقية هي انني فرغت فعلا من تلحين ثلاثة ارباع المسرحية، اما الربع الاخير فمرتبط عندي بالاسراع في الخطوات التنفيذية لتقديم العمل على المسرح، ويبدو ان الدولة جادة في هذا السبيل.

اما بالنسبة للاصوات، فان اختياري النهائي لم يتم بعد. واذا تم التسجيل داخل استوديو فساغني دور قيس بصوتي، اما اذا كان الغناء حيا على خشبة المسرح، فساسند مهمة دور قيس لصوت غيري.

- المعروف ان عددا من المؤلفين الغربيين العظام قد وضعوا لآلة البيانو قطعا تسمى «دراسات» يقدمون في كل قطعة منها دراسة لمفتاح موسيقي معين، فلماذا لا تقوم بتلحين وعزف دراسات على آلة العود للمقامات العربية المشهورة على الاقل، مثل الرصد والبياتي والسيكا والنهوند الخ....

● هذه فكرة ممتازة لم تخطر على بالي، واعتقد انها جدية وتستحق الاهتمام، وقد ابادر الى عمل كهذا في وقت قريب.

---

* معزوفات عبد الوهاب تصل الى الخمسين، او تتجاوز هذا الرقم بقليل، بالاضافة الى العدد الكبير من المقدمات الطويلة للاغاني.

عبد الحليم نويرة

القومية العربية في الموسيقى(*)

بعد سنوات من الاستماع الى اسطوانات «فرقة الموسيقى العربية»، وبعد حضور حفلتين من الحفلات الثلاث التي قدمتها في بعلبك، بقيادة الموسيقار المصري عبد الحليم نويرة، ختاماً لمهرجانات بعلبك، توجهت الى مقابلة الاستاذ نويرة، وأنا اتوقع أن أواجه عالماً موسيقياً متجرداً يعمل بعقله قبل قلبه وأذنه، فاذا بي اواجه مناضلاً حقيقياً، لا يعمل بعقله وحسب، بل يعمل أيضاً بوحي من التزام قومي واضح. أما سلاحه فهو عصا القيادة التي حملها منذ أمر جمال عبد الناصر، من بين انقاض النكسة، في خريف ١٩٦٧، بتأسيس تلك القلعة الموسيقية التي اسمها «فرقة الموسيقى العربية» وكان هذا اللقاء:

- قبل ان نخوض في الموضوع، ثمة التباس لا بد من إزالته علمياً. أنتم تقدمون للجمهور العربي موشحات وأدواراً وطقاطيق ومعزوفات تم تأليفها في عصر طبع بالتأثيرات التركية. فما هي بالتحديد الملامح التركية في الموسيقى العربية وكيف تم التخلص من هذه «الملامح»؟.

● ليس ثمة ملامح تركية في الموسيقى العربية القديمة أو الحديثة. انك تجد في كلام الاغنيات والموشحات القديمة كلمات مثل «أمان ويا للي وجانم

(*) لم أجر هذه المقابلة شخصياً، ولكني وضعت أسئلتها.

وعمرم». وهي كلمات تركية بالتأكيد كانت تدس دساً في الموشحات، إرضاء للحاكم أو صاحب النفوذ، حتى يحظى الملحن بأجزل العطاء. أما الألحان فكلها عربية مائة في المائة. وللانصاف فان العرب أخذوا عن الأتراك غير تلك الكلمات. فقد استعملوا أشكالاً موسيقية تركية مثل البشرف والسماعي واللونغا. لكنهم أخذوا الهيكل فقط، أي الشكل التكويني للمقطوعات هذه، والبسوها الحاناً عربية صرفة. وفي امكاني التأكيد على أن هذا هو كل ما أخذه العرب عن الأتراك. فقد كان الملحنون العرب يضفون على الأشكال المستعارة روحاً عربياً صمياً يختلف تماماً عن المؤلف التركي الأصيل.

- بين المقطوعات التي تقدمونها، كثيراً ما يكتب الى جانب اسم المقطوعة «قديم». فهل هذا يعني ان الملحن مجهول وان العصر الذي تم فيه تأليف اللحن مجهول أيضاً؟

● كلا. الاصطلاح يعني ان الملحن مجهول. أما العصر فهو معروف. وثمة أسباب كانت تحول دون معرفة اسم الملحن في بعض العصور. فاذا دققنا النظر في بعض الموشحات نجد من خلال تحليل الحان هذه الموشحات ان رجال الدين كانوا يشتركون في تلحينها، ويتسترون على اسمائهم خشية فقدان الوقار. ففي بعض العصور الماضية لم تكن لصاحب اللحن قيمة اجتماعية، نظراً الى أن الوسائل العصرية لنشر اللحن كانت معدومة. وكان أسلوب النشر الوحيد للألحان، هو «مجالس الانس» وندوات الطرب. وهذه كانت سيئة السمعة في ما مضى. وكان المهم لدى الشعب ان يتغنى باللحن الجميل ويكرم المغني الذي يحمل اليه هذا اللحن، بغض النظر عن الملحن. وكان الملحن في عصور مضت جندياً مجهولاً لا يسعى الى المجد والشهرة. وحتى رجال الموسيقى (من غير رجال الدين)، كانوا يبقون في الظلال. ونشر الحانهم لم يكن يدر عليهم شيئاً من المال. لهذه الأسباب فاننا قلما نعرف عن الملحنين القدامى. واذا كنا نعرف مثلاً ان موشح «لما بدا يتثنى» هو من تلحين الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب

(الذي ولد سنة ١٧٩٢ وعاش ١٣٤ عاماً، أي أنه ولد في أواخر القرن الثامن عشر ومات سنة ١٩٢٦) فذلك لأن بعض أساتذتنا عاصروا هذا الفنان العظيم الذي كان له الفضل الأول في بلورة أسس « الـدور»، وهـو أغنية السهـرة الرئيسية فيا مضى، تماماً مثلما كان لايمانويل باخ (ابن يوهان سباستيان باخ الكبير) الدور الأول في وضع أسس تركيب السوناتة. كذلك كان ممكناً لنا أن نعرف انتاج أبو خليل القباني وكامل الخلعي وهما أقرب الينا نسبياً في الزمان، بالمقارنة مع معظم الملحنين القدامى، الذين كانوا يلحنون فلا يعرف الملحن.

- كثير من المهتمين بالموسيقى لا يعرفون بالتحديد ما هو دور الاندلس في الموسيقى العربية المعاصرة. فماذا تبقى لنا حقاً من التراث الأندلسي، وما مدى تأثر الموشحات الحديثة بالموشحات الاندلسية ؟؟.

● عرب الأندلس هم الذين ابتكروا الموشحة، وقد تستغرب ان عرب الاندلس لم يكونوا يلحنون الموشحات بالاسلوب المتبع الآن. ولا تتصور أبداً أن الموسيقى التي نغنيها اليوم لها أية صلة بعرب الاندلس القدامى. الصلة الوحيدة الباقية الى اليوم هي ما يرددونه في بلاد المغرب العربي من « النوبة ». وهذا شكل موسيقي نقله « التروبادور» مرتزقة الموسيقى في أوروبا القرون الوسطى، من الاندلس الى البلدان الاوروبية المختلفة. لقد كان هؤلاء « التروبادور» يجوبون أرجاء أوروبا ويصلون الى الأندلس فيستمعون الى الأغاني العربية ويحفظونها، ثم يؤلفون لها كلمات لاتينية، ويرتزقون بها لدى رحيلهم الى البلدان الاخرى. وهذه الألحان الأندلسية لم تنتشر كثيراً في أوروبا ولكن فلسفتها كانت العنصر الأول الذي أفاد الاوروبيين في وضع السويت (المتتابعات) السمفونية. أما نحن فلم يصل الينا من الألحان الاندلسية كما قلت لك الا شكل « النوبة ».

- الموشحات التي تروج وتغنى في المغرب العربي، ما علاقتها بالموشحات التي نعرفها نحن في المشرق، هل يعتبر أصلها واحداً ؟

● في بلاد المغرب العربي، كما في كل بلد عربي، تراث عربي ينتمي الى عائلة واحدة كبيرة هي المنهل الذي نأخذ منه. وطالما ان موشحاً تردده الحناجر في بلد عربي، يتصف بأجزائه الأربعة (البدنيتين والخانة والقفلة) فانه من تراث المائة وخمسين مليوناً. أما اذا ظهر تركيب مختلف، فانه يكون تركيباً قطرياً محلياً ينتمي الى أحد الأقاليم العربية دون ان ينتمي الى غيره بالضرورة.

- على هذا، هل يمكن القول ان يوماً ما سيأتي تبدأون فيه الاهتمام بالتراث العربي القطري خارج مصر مثل سوريا والمغرب وغيرهما؟

● نحن في بداية طريقنا. والطريق أمامنا مليء بالالاف من المقطوعات. ولا يمكن في فترة وجيزة، لفرقة عمرها ست سنوات ونصف السنة، ان تتمتع بطاقة حفظ واداء واتقان آلاف المقطوعات.

نحن الى الان نغني ونؤدي حوالي ٢٥٠ قطعة غنائية وموسيقية. واعتقد ان هذا الرقم يعتبر معجزة بالنسبة لفرقة هذا عمرها. ان رسالتنا هي اننا فنانون عرب. وعملنا ان نغني التراث القومي والقطري. ونحن نبدأ من مصر، مركز الدائرة، ولكن الدائرة ستتسع شيئاً فشيئاً مقدار الطاقات والامكانات.

- المطلوب لا توسيع الدائرة جغرافياً فقط، بل زمنياً أيضاً. أي ان المستمع العربي يطالب بتقديم زكريا أحمد ورياض السنباطي ومحمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب، بعد ان أصبح قسم كبير من انتاجهم ينتمي الى التراث العربي الذي تهتمون به عادة. فهل تنوون توسيع الدائرة الزمنية أيضاً؟

● حتى الآن غنينا لزكريا والقصبجي والسنباطي. ونحن الان متفرغون تماماً، وفي امكاننا المبادرة بمقطوعات لمحمد عبد الوهاب. وسنبدأ ذلك فوراً بعد هذه المرحلة. وقد كلف المساعدين الفنيين تحضير فاصل من مقام «الحجاز كاركورد» كله من الحان عبد الوهاب. وسيفاجأ الجمهور العربي قريباً أيضاً، حين يستمع لأول مرة الى مجموعة مغنين تغني موالاً الموال الذي هو

أكثر أنواع الغناء العربي التصاقاً بالمغني المنفرد ، ستغنيه المجموعة . وهو موال « اللي انكتب عالجبين » لعبد الوهاب .

- اذا حاولنا ان نقترب أكثر من زمننا الحاضر ، هل ستقدم فرقتكم يوماً ما مؤلفات حديثة توضع لفرقتكم خصيصاً ، وفق مفهومها وشخصيتها الفنية ؟

● سيأتي يوم نقدم فيه مؤلفات حديثة ، لكن لا تفاصيل حتى الآن .

- لنتقدم من الزمن مزيداً ، في محاولة رؤية المستقبل . أنتم شققتم مجرى جديداً في تطوير الموسيقى العربية ، فما هي المرحلة التالية في مسيرة هذا التطوير؟

● في المرحلة التالية سننتقي الجميل من التراث الجديد للملحنين المعاصرين ونخرجه إخراجاً جديداً . فمهمة « فرقة الموسيقى العربية » الآن هي أن تسعى الى إبراز الجميل من الألحان الغنائية والموسيقية سواء الحديثة أو القديمة . ومرحلة الحديث لم تأت بعد . ونحن نشعر أننا لم نعط القديم حقه بعد ، وعلينا أن نقدم المزيد منه . وتقديم التراث الحديث ات لا محالة . وأنا لا أفرق بين قديم وحديث ، لأن الاثنين يمثلان فكراً عربياً عزيزاً على قلوبنا .

- لم أقصد السؤال عن الجزء التالي في مخطط الفرقة ، بل عن المرحلة التاريخية التالية في تطوير الموسيقى العربية . أعني هل سيدخل تعدد الألحان (البوليفوني) مثلاً الى الموسيقى العربية في المستقبل بعد ان شهدناكم تؤدون الغناء الفردي بأصوات عديدة ؟

- هذه مسألة يبت فيها من يأتون بعدنا .

الأرض بتتكلم عربي

مسيرة غريبة هي التي مر بها سيد مكاوي، الملحن المصري الكبير الذي يبلغ الخمسين بعد سنة. فمع أن كل الملحنين المصريين كانوا يملأون الوطن العربي شهرة بعد سنة واحدة من ذيوع صيتهم في مصر، فقد جمع سيد مكاوي (قبل يا مسهرني) بين أن يكون ملحناً عريض الشعبية في طول مصر وعرضها، وأن يكون في الوقت نفسه شبه مجهول في الأقطار العربية الأخرى خارج حدود مصر...

شيء آخر غريب في مسيرة سيد مكاوي الفنية. فرغم غياب زكريا احمد المفاجيء بعد عودته عن صمته الطويل(*) ورغم ان ام كلثوم تعتبر سيد مكاوي (عن حق) امتداداً لزكريا احمد، ورغم ان لون زكريا احمد كان من أعظم الألوان التي غنتها ام كلثوم، فقد ارتبطت ام كلثوم، بملحن شاب آخر هو بليغ حمدي، وظلت تؤجل لقاءها بسيد مكاوي حتى كادت أن ترحل قبل ان يلحن لها، فلم نسمع لها من الحانه الا اغنية واحدة «يا مسهرني» هي التي أطلقت

* كان الخلاف قد نشب بين زكريا احمد وام كلثوم بعد اغنية «حلم» (١٩٤٧) فانقطع عن التلحين لها تماماً، حتى «هو صحيح الهوى غلاب» في أواخر الخمسينات، الذي كان أول الألحان وآخرها، في مرحلة التعاون الجديد بين زكريا احمد وام كلثوم.

شهرته خارج حدود مصر، ثم وضع لحناً ثانياً «أوقاتي بتحلو معاك». رحلت ام كلثوم قبل ان تغنيه، فظهر للناس بصوت وردة.

شيء غريب ثالث في مسيرة سيد مكاوي هو انه من القلائل بل النوادر من الملحنين الذين يعطون فنهم كل وقتهم، ويرفضون ان يعطوا العلاقات العامة مع الصحافيين ورجال الاعلام أي جزء من وقتهم، على أساس أن الفن الجيد لا بد من أن يذيع وينتشر ويقفز في النهاية فوق كل حواجز العلاقات العامة... وهذا ما يحصل تماماً مع أعمال سيد مكاوي، الذي ما زالت قيمته الحقيقية مجهولة نسبياً لمعاصريه برغم دخول اسمه اخيراً دائرة الشهرة المعقولة في كل الأقطار العربية.

فمن هو فعلاً سيد مكاوي الذي يكاد لا يعرف عنه إلا انه ملحن «يا مسهرني»؟

ولد سيد مكاوي في أحد اكثر أحياء القاهرة شعبية (حي عابدين) في شهر نيسان - ابريل - سنة ١٩٢٦ ويقول الشيخ سيد عن حي عابدين ان كل ما في هذا الحي يغني: الناس والبائعون. وكان أول ما تعلمه سيد مكاوي هو القرآن كلاماً وترتيلاً، ثم دخل الاذاعة كمطرب ليغني التراث. وكان قد درس على معاصريه كل التراث الغنائي المصري من عبده الحامولي الى محمد عبد الوهاب، وذلك عند احد كبار هواة الفن (محمود رأفت) وهو عازف قانون شهير في ذلك الوقت، وكانت مكتبته الموسيقية تضم خمسة آلاف اسطوانة، بينها النوع الأول من الأسطوانات التي كانت على شكل اسطواني (من هنا اشتق الاسم).

في هذه المكتبة حفظ سيد مكاوي كل انتاج الحامولي ومحمد عثمان ومحمد سالم العجوز وأبو العلا محمد واحمد حسنين وأحمد فريد، ومن المطربين سيد صفتي ويوسف المنيلاوي وعبد الحي حلمي ومحمد سليم وسليمان أبو داود وزكي مراد، وكذلك الحان كامل الخلعي ودرويش الحريري وداود حسني، كما حفظ

المولد وقراءته للمشايخ اسماعيل سكر وعلي محمود وابراهيم الفران، وموشحاتهم الدينية.

وفي سنة ١٩٤٠ دخل الاذاعة ليسجل التراث بعد ان كان قد عبأ ذاكرته بكل أعمال هؤلاء الأسلاف، وفي الاذاعة تعرف بالشيخ زكريا أحمد، فركن اليه طالباً الاستشارة وقال له: لقد تعرفت الى كل هؤلاء الأسلاف، والآن أريد أن أبدأ طريقي فمن أين أبدأ؟

يومها رد عليه زكريا احمد: عليك بسيد درويش، أغرف من بحره وانطلق من عنده.

الخط الأول في انتاج سيد مكاوي تركز على التواشيح الدينية التي لحن منها خمسمئة قطعة غناها جميع مطربي ومطربات مصر، قبل أن يدخل عالم الأغنية العاطفية والوطنية.

ومن أعماله الأولى في هذا المجال: حكايتنا احنا الاثنين لليلى مراد، وغيرك انت ما ليش لشهرزاد، ولو بتحبني لنجاة الصغيرة، وأنا هنا يا ابن الحلال لصباح، واسأل علي مرة لمحمد عبد المطلب، ومبروك عليك يا معجباني يا غالي لشريفة فاضل - وهي من أشهر أغانيها حتى الآن -

وفي هذا الوقت كان سيد مكاوي قد تعرف بموهبة شعرية جديدة، متفجرة، تعتبر امتداداً لشعر بيرم التونسي الكبير، وهو الشاعر والرسام صلاح جاهين، فدخلا معاً عالم الأعمال المسرحية بين مسرح غنائي عادي ومسرح عرائس (ارجواز) وكانت أول وأشهر أعمالها في هذا المجال «الليلة الكبيرة» التي تتمتع في مصر بشهرة كبيرة جداً، مع كونها مجهولة خارج حدود مصر. ثم بدأ يلحنان الأغاني لبعض المسرحيات وكان أولها مسرحية «الصفقة» لتوفيق الحكيم.

ومن بدايات سيد مكاوي الشهيرة كذلك لحن احد اشهر اناشيد المعركة سنة ١٩٥٦ وهو نشيد «حنحارب، حنحارب» (شعر صلاح جاهين).

ويبدو أن رحلة سيد مكاوي المسرحية قد جعلت افاق الأغنية العاطفية الفردية تبدو ضيقة امامه، فانطلق يبحث ويجوب في عوالم اكثر رحابة واتساعاً

وعمقاً، فكان أول من لحن مقدمات البرامج الاذاعية، ورباعيات صلاح جاهين (كل رباعية بموضوع منفصل)، كما لحن حلقات «المسحراتي» وهو لون شعبي متفرد خاص بشهر رمضان.

وكان سيد مكاوي في كل هذا التجديد يستمع الى الناس، الى كل فئات الناس كيف تتكلم وتتحاور، ثم يقلد كلامها وحوارها تلحيناً، حتى أصبح المحتكر لالحان مسرحيات العرائس (لحن منها ١٧ مسرحية، من أشهرها الليلة الكبيرة وحمار شهاب الدين).

ومع أن سيد مكاوي قد ربى أذنيه على أعمال اسلافه وعلى حياة الفئات الشعبية التي عاصرها، فقد فتح أذنيه للموسيقى العالمية واستمع الى الكثير من نماذجها الكبيرة، وله في ذلك رأي مهم، فهو يقول ان عالمية بيتهوفن تكمن في انه كان لوناً المانياً محلياً مخلصاً لمحليته ومعبراً عنها اصدق تعبير، وفي رأيه ان الفن العالمي الممتاز يجب ان يكون في الأساس فناً محلياً ممتازاً، وأما مسألة الانتشار خارج الحدود فهذه مسألة تخضع لتطور الظروف، ولا داعي لاستعجال الأمور وافتعالها. وأما مشكلة الآلات بين الموسيقى الغربية والعربية فهي الأخرى مشكلة زائلة في رأيه، فالآلة يمكن ان تكون غربية وتنطق الحاناً عربية خاصة اذا طوعت صناعياً.

والمصريون الذين أحبوا سيد مكاوي كثيراً كملحن، أحبوه بعد عام ١٩٦٧ كمغن ايضاً، فمنذ ان بدأت تقام الحفلات المسرحية دعماً للقوات المسلحة واعادة بنائها، خرج سيد مكاوي بعوده الى خشبة المسرح، وراح يغني أناشيده بنفسه، فاذا بأحدها «الأرض بتتكلم عربي» يصبح على لسان كل مصري ومصرية، ويضارع في ذيوعه على لسان الفئات الشعبية نشيد «بلادي بلادي» المشهور لسيد درويش.

والذي يحس النكهة الشعبية الطاغية في الحان سيد مكاوي لا يعجب حين

يعرف أن هذا الملحن المتدفق يصوغ الحانه بعد أن يحمل عوده ويخرج من بيته لينسكع بين الناس في الأحياء الشعبية والمقاهي والأرصفة، حيث يضع الحانه ويعود الى بيته ليصوغها في شكلها النهائي.

ومع ان أم كلثوم تأخرت كثيراً في التعاون مع ملحن من هذا الطراز الفريد، فقد شاءت قبل رحيلها ان تكرمه تكريماً خاصاً، وكأنها أحست بقصر فترة التعاون معه، فعمدت في الحفلة الثانية لأغنية «يا مسهرني» الى اصطحابه معها فوق خشبة المسرح، حيث قدمته للجمهور في أول لفتة من نوعها تقوم بها ام كلثوم تجاه احد ملحنيها، ومع ذلك يظل هذا الملحن الفريد في لونه وحساسيته وشخصيته الشعبية الطاغية وتدفقه النغمي الغريب، يظل احد اكثر الفنانين المصريين والعرب تواضعاً...

يقول لك: وقتي لفني، وليس للعلاقات العامة...

فيلمون وهبي

الأب الشرعي للأغنية اللبنانية

إذا كان صحيحاً ما يقولونه من أن الفنان هو آخر من يحسن الكلام عن فنه، فان آخر هؤلاء الفنانين هو فيلمون وهبي... انه أشبه بنبع الماء المتدفق، لا يعرف شيئاً في الدنيا غير التدفق... أما كيف ولماذا يتدفق، فذلك آخر ما يعنيه هو.. وان كان يعني غيره من غير شك.

يقول الموسيقي اللبناني المعروف زكي ناصيف عن الأغنية اللبنانية أنها مزيج من بعض الألوان الفولكلورية (شروقي وعتابا وميجانا) وألوان الزخارف الغنائية وقفلات الطرب المصرية.. هذا المزيج هو خلاصة الفن الغنائي الذي يعطيه فيلمون وهبي.. وليس هذا غريباً فقبل فيلمون وهبي ورفاقه من الرعيل الأول، كان الغناء في لبنان محصوراً بألوان فولكلورية محدودة...

ولكن أين امتص وجدان فيلمون وهبي هذا المزيج من الألوان الفولكلورية السورية - العراقية - اللبنانية - الصحراوية - والوان الطرب المصري الممتزج اصلاً بالموشحات والتجويد القرآني؟

لم يكن غريباً ان تكون أرض فلسطين (قلب المشرق العربي) هي تلك الأرض.

وعلاقة فيلمون وهبي بفلسطين علاقة وجدانية وجغرافية قديمة .. ربما اكتشفها البعض لأول مرة عندما أطل فيلمون على شاشة التلفزيون مساء الخامس من حزيران (يونيه) سنة ١٩٦٧ يغني لتحرير فلسطين والدموع تملأ عينيه وتخنق صوته ، اهزوجة شعبية حماسية من كلماته والحانه :

يا رفقاتي الصيادين

بدل جفوتتكن مرّتين

ولاقوني على الجبهة

بدنا نرجّع فلسطين

غير أن هذه الأهزوجة التي لم يكتب لها أن تذاع اكثر من مرة (بعد ظروف النكسة) لم تكن إلا تعبيراً عن ماض فلسطيني طويل لفيلمون وهبي ...

ففي أواخر الثلاثينات ، وبينما كانت فلسطين تشتعل بنار الثورة الشعبية المتلاحقة على الانتداب الانكليزي كان فيلمون يلحن للمغني الفلسطيني نوح ابراهيم اغنية وطنية يخاطب بها الاحتلال الانكليزي :

يا حضرة المستر دل

لا تظن الأمة بتخل

لكن انت سايرها

يمكن عن يدك بتحل

كما لحن وغنى نشيداً وطنياً مطلعه :

يا شباب البلاد   يا أسود الزمن

اسرعوا للجهاد   قد دعانا الوطن

يومها كان فيلمون وهبي يحمل عوده ويغني على بعض مسارح فلسطين

أغاني عبد الوهاب القديمة والمواويل البغدادية.

ثم انضم فيلمون وهبي الى قافلة الفنانين اللبنانيين الذين انتقلوا الى فلسطين للعمل في إذاعة الشرق الأدنى، التي كان مقرها في يافا...

كان مع فيلمون يومها ايليا بيضا، وصابر الصفح، وعازف البزق الكبير محمد عبد الكريم، وغرام شيبا، وكان صبري الشريف (الذي عرفته بيروت جيداً بعد عام ١٩٤٨) مديراً للانتاج الموسيقي والغنائي في المحطة... ويقول فيلمون انه كان لصبري الشريف الفضل الأول عليه...

رواد الأغنية اللبنانية

الملامح الأولى للأغنية اللبنانية التي نعرفها اليوم، والتي أخذت مكانها بشكل بارز بين مختلف الأغنيات العربية ذات الشخصية المميزة، بدأت مع خمسة: فيلمون وهبي، نيقولا المنه، سامي الصيداوي، عمر الزعني ويحيي اللبابيدي (ملحن اغنية فريد الأطرش الشهيرة «يا ريتني طير لاطير حواليك») وسادس غير مشهور اسمه يوسف فاضل...

غير أن عمر الزعني تخصص في الأغنية الانتقادية، وكانت القيمة الأساسية في انتاجه للكلمات وليس للالحان. أما نقولا المنه ويحيي اللبابيدي فكانا قليلي الانتاج... لم يشتهر للمنه سوى لحنين: يا هويدلك (غنتها صباح) ويا عربجي خفف سيرك...

وهكذا، كان فيلمون وهبي مع سامي الصيداوي، هو الوحيد من ابناء الرعيل الأول الذي واصل انتاجه بغزارة وتطور وبغير انقطاع.

أول اغنياته في يافا ١٩٤١:

يا حياتي وقلبي وروحي   اعطف علي وداوي جروحي

وهي من كلمات سامي الملاح، وثاني اغنياته كتبها محمد علي فتوح ومطلعها

على مهلك يا مسافر على أهلك

واذا كانت هاتان الأغنيتان غير مشهورتين، فقد بدأت الحانه تشتهر في الأربعينات، أي في نفس الفترة التي كانت دارجة فيها اغاني سهام رفقي (من ألحان عبد الغني الشيخ).

وكانت حنان أول حنجرة تعامل معها فيلمون وهبي فأعطاها:

« ليه تسرق قلبي وترميه » و« حملتني فوق الألم الم البعاد » ثم « يابا قلبي » ثم غنت له نجاح سلام، « عنار قلبي ناطر المكتوب ».

في أوائل الخمسينات كانت الأغنية اللبنانية قد بدأت تزدهر وتتشعب فروعها، فالى جانب خالد ابو النصر الذي يعمق مع صوت زكية حمدان خط الأغنية الكلاسيكية (اذا صح التعبير)، بدأت تظهر اسماء مثل الأخوين رحباني، زكي ناصيف، عفيف رضوان وتوفيق الباشا.

غير أن فيلمون وهبي واصل خط سيره كما بدأه، بنفس الأسلوب ونفس الطابع، أثر في غيره ولم يتأثر بأحد...

في الخمسينات ارتبطت الحان فيلمون بصوت صباح بشكل رئيسي، على أنه احتكر حنجرتها (بالنسبة للالحان اللبنانية) ويعتز فيلمون وهبي من هذه المرحلة بالأغنية المشهورة « دخل عيونك حاكينا ».

وبعد تعامل قصير وطريف مع وديع الصافي (بترحلك مشوار وحلوة وكذابة) انتقل فيلمون وهبي الى ما يشبه العادة الموسمية باعطاء لحن لفيروز كل سنة ... حتى بلغت هذه الأغاني ١٤ أغنية، كلها من أشهر أغاني فيروز: والشيء الوحيد الذي يزعج فيلمون وهبي في هذه المسألة هو أن الكثيرين يعتقدون بأن هذه الأغنيات المشهورة والمحبوبة هي من ألحان الأخوين رحباني مثل معظم

أغاني فيروز.

كيف يلحن لفيروز؟

نقلنا لفيلمون وهبي ملاحظة الناس لوجود مجهـود خاص في الحانـه لفيروز... فأجاب بالنفي، وقال انه يلحن كل أغانيه بطريقة واحدة وبسهولة فائقة ...

بعض الملحنين يلحنون بفكرهم، وبعضهم يضعه كلام الأغنية في جو معين يولد فيه اللحن... أما فيلمون وهبي فهل تعرفون كيف يلحن؟

يبدو أن نغمة الشعر هي التي تحرك أحاسيس فيلمون وهبي بغض النظر عن معنى الكلام.

قال فيلمون: فور قراءتي الكلام يأتيني اللحن.. وأحياناً يأتيني اللحن وأنا اقرأ الكلام للمرة الأولى.. واذكر مثلاً - قال فيلمون - انني عندما امسكت كلمات «عالطاحونة شفتك عالطاحونة» بدأت اقرأها ملحنة فوراً امام شاعرها عاصي الرحباني...

أما اغنية «يا دارة دوري فينا» (وهي من أحلى الحانه لفيروز) فقد عاد الى البيت حاملاً كلماتها من الأخوين رحباني، فهبط عليه اللحن أول ما امسك بالعود بين يديه...

هكذا يلحن فيلمون وهبي، انه نبع متصل لا يحده عقله ولا فكره، ولا ضجيج الموسيقى العصرية من حوله.. حتى أن فيلمون يقول انه لا يستمع ابداً الى الموسيقى الغربية، لا الكلاسيكي منها ولا الخفيف.. يغني كما كان يغني جدوده...

ومن شدة ما يأتمر فيلمون وهبي بأوامر غريزية لا بأوامر عقلية... فانه لا يحرص على تدوين خواطره الفنية، بل يتركها تتدفق على سجيتها، يبقى منها ما

يبقى ويضيع ما يضيع...

قال لي: هل تعرف انني وضعت لحنين للأغنية التي تنشدها فيروز في مسرحيتها الأخيرة «لولو» (من عز النوم بتسرقني) الثاني هو الذي تغنيه على المسرح (من مقام الراست) أما اللحن الأول فكان على مقام الحجاز.

وأمسك فيلمون بعوده وأسمعني لحناً شعبياً رائعاً.. وسألته بدهشة: طبعاً ستحتفظ باللحن لأغنية ثانية. فقال وهو يرفع يده في الهواء تم يتركها تهبط «الله بيبعت»... هذا لحن مضى ويأتي غيره كثير.. ثم تابع قائلاً «هل تعرف انني احياناً كثيرة اضع لحناً لأغنية، ثم أنساه، فاذا امسكت العود لتذكره طلع معي لحن جديد.

هكذا فيلمون وهبي، كالنبع المتدفق، يعطي ولا يسأل، يعطي ولا يعرف كيف ولماذا...

هكذا يلحن منذ ثلاثين سنة، ويبني لوناً شعبياً اصيلاً، إذا استمع اليه الناس بصوت فيروز اهتزوا كأن تياراً كهربائياً مسهم، أو كأنهم عادوا الى طفولتهم، يضعون رؤوسهم على الوسادة، وتحكي لهم جدتهم حكاية قبل النوم..

ماذا بقي أيضاً من ملامح هذه الشخصية الفريدة، شخصية فيلمون وهبي؟

انه الملحن المشهور بخفة ظله، لذلك فهو يسمعنا مرة كل خمس سنوات تقريباً أغنية ضاحكة ساخرة، يرددها الناس كأنها فولكلور ورثوه عن اجدادهم... (سنفرلوا عالسنفريان)

انه أيضاً صياد ماهر ومدمن.. يعيش للضحك والغناء.. وهو قادر على ارتجال اللحن الشعبي الأصيل والمطرب في أية لحظة...

واليوم، صار الناس عندما يذهبون لحضور مسرحية فيروز الموسمية الجديدة يضعون أعينهم على لائحة الأغاني في برنامج المسرحية، ليروا متى يحين دور لحن فيلمون وهبي الجديد.

الفصل الثالث

قضـــايـــا

الموسيقى العربية والآلات

بين التخت الشرقي الذي كان يقتصر على العود والكمان والقانون والايقاع (الطبل والدف) وبين الاوركسترا التي تقف اليوم وراء عبد الحليم حافظ مشوار طويل جداً كانت فيه الآلات الجديدة (جديدة نسبياً) تتسلل الى الاذن العربية واحدة بعد الاخرى، تؤثر في خيال المؤلف وفي ذوق المستمع وفي شكل الموسيقى، بالاضافة الى ان هذه الالات نفسها كانت تتأثر بالموسيقى العربية، فتبدو - في الاغنية العربية - وهي تنطق لغة غير التي تنطقها وهي تعزف في الاغنية الاوروبية.

بعض هذه الالات دخلت الى الاوركسترا العربية لحاجات تعبيرية جديدة، ولتقصير التخت الشرقي التقليدي عن اللحاق بخيال الموسيقيين العرب المعاصرين. وبعضها دخل الى الاوركسترا العربية من باب استعراض العضلات وافتعال الجديد في الشكل، عندما يكون الموسيقي عاجزاً عن التجديد في المحتوى التعبيري.

اول الالات التي دخلت الى التخت الشرقي كانت بقية عائلة الكمان (الفيولنسيل والكونترباس)، وكان محمد عبد الوهاب هو اول من استعملها معا في اغنية «في الليل لما خلي» التي يرجح انه انشدها للمرة الاولى سنة ١٩٢٧

ولعل لحن « في الليل لما خلي » وجو كلماتها (تأليف امير الشعراء احمد شوقي) كانا افضل مناسبة منطقية لدخول الات جديدة معينة . فجو التأمل الحزين الذي يسيطر على الاغنية ما كان يمكن ان يتم تصويره بالعمق الذي تصوره سوقي في شعره ، وعبد الوهاب في لحنه . الا بآلات يتسم صوتها بالعرض والعمق والحنان معا . مثل الفيولنسيل والكونتربـاس ... وبالمناسبـة فقـد شهـدت هذه الاغنية دخول « الكلستانييت » الاسباني لاول مرة مع الات الايقاع العربية .

من الالات التي دخلت مبكرا ايضا الى التخت الشرقي الاكورديون .. وكان عبد الوهاب مرة اخرى هو صاحب المبادرة في اغنيته الممتازة « مريت على بيت الحبايب» وذلك في المقطع الاخير الذي يقول فيه على ايقاع التانجو:

قلـت يمـكن اللي هاجرني يكون وقـوفي على غـير مراده

وكذلك في اغنية سهرت منه الليالي . وكان هذان اللحنان ايضا بداية ظهور ايقاع التانجو الارجنتيني في الغناء العربي .

وقد تطور استعمال الاكورديون كثيراً بعد تلك الفترة .. فبعد ان ظل ينطق باللغة الاجنبية على الحان من النهوند او العجم، وبالاسلوب الاوروبي للعزف ، تطورت الة الاكورديون لتتكلم اللغة الموسيقية لشارع محمد علي في القاهرة ، ولتنطق اللغة الموسيقية العربية ليس فقط على مقامات البياتي والصبا والسيكا (بعد ادخال التعديلات التقنية على الة الاكورديون) ولكن بتلبيس هذه الالة المزاج العربي المصري في تقطيع الالحـان .. ويكفـي ان نستمـع الى عازف اكورديون يصاحب راقصة مصرية ، لنكشف فورا النكهة الخاصـة (واكاد اقول الشخصية الخاصة) التي اكتسبها الاكورذيون بين ايدي العازفين العرب في مصر .

بعد الاكورديون ، اخذ عبد الوهاب ايضا مبادرة ادخال البيانو في اغنية « الصبا والجمال » كما ادخله مدحت عاصم في وقت مبكر ايضا في اغنية « دخلت

مرة في جنينة» (التي تغنيها اسمهان) واستعمله لاداء اللحن والايقاع في الوقت نفسه، في لحن بديع ما زال كل الذين استمعوا اليه يذكرونه حتماً.

غير ان البيانو بقي محدود الاستعمال، لانه لا يمكن استعمال البيانو الغربي الا لاداء انغام من مقام النهوند والعجم والحجاز والكرد: كما ان محاولات خلق بيانو عربي لم تعمم بعد، وان كانت قيثارة دمشق التي ابتكرتها مؤخراً موسيقية عربية من سوريا، قد قدمت الحلول النهائية لتعريب البيانو، غير ان هذا الاختراع سيأخذ وقتاً غير قصير ليدخل في الاستعمال العملي للموسيقيين العرب.

بعد البيانو، كان عبد الوهاب - ايضا وايضا - صاحب المبادرة في ادخال الغيتار.. ولعل الغيتار الخاص بجزر هاواي هو اول ما لامس اذان المستمع العربي، في جملة موسيقية انتقالية وسط اغنية «انس الدنيا وريّح بالك» (من فيلم رصاصة في القلب)، ثم استعمله فريد الاطرش بالطريقة نفسها في اغنية «ليالي الانس في فيينا» (من فيلم غرام وانتقام).

وبعد ذلك بمدة طويلة بدأ الغيتار الكهربائي دخوله للاغنية العربية، ولكن استعماله ظل على استحياء وخجل، الى ان تمكن عبد الوهاب من اقناع السيدة ام كلثوم بدخول الغيتار الكهربائي الى فرقتها الموسيقية في اول لقاء بينهما انت عمري، فكانت تلك مقدمة تحول الغيتار الكهربائي الى آلة دائمة في الاوركسترا العربية، للمصاحبة الايقاعية والعزف المنفرد.

وفي بداية الامر، كان عازف الكمان عبد الفتاح خيري هو الذي يتولى عزف المقاطع القصيرة المخصصة للغيتار الكهربائي في اغاني ام كلثوم، الى ان دخل الميدان عازف الغيتار المتخصص عمر خورشيد...

وبعد ذلك فتح بليغ حمدي المجالات الواسعة امام استعمال الغيتار الكهربائي كآلة ايقاع ايضا في الاغاني العربية، حتى اصبح هذا الاستعمال شائعا بصورة مبالغ فيها.

بعد الغيتار الكهربائي كان الاورغ (او الأرغن) الكهربائي هو الالـة الرئيسية التي دخلت الى الاوركسترا العربية ، وشاع استعمالها في السنة الاخيرة بطريقة وصلت ايضا الى حدود المبالغة .

وخلافا لهذه المحطات الرئيسية ، نذكر مثلا ان عبد الوهاب استعمل الة المندولين في اغنية « كان اجمل يوم » . ثم كان قبل ذلك قد استعمل الة البلالايكا (اشبه بالمندولين المستدير) في مقدمة اغنيته الكبيرة « عاشق الروح » . كما ان بليغ حمدي ادرج في فترة استعمال الة السكسوفون (في مقدمة فات الميعاد لام كلثوم مثلا) وكذلك ظهرت الات مثل الكلارينيت والاوبوا والفلوت والترومبيت في بعض الاناشيد الوطنية التي استعملت فيها الاوركسترا الغربية الكاملة ..

غير ان الحديث عن العلاقة بين الالات وتطور الموسيقى العربية لا يكتمل الا بالاشارة الى الاثر البالغ الذي تركه على مستوى التأليف الموسيقي العربي ، عازفون عباقرة ، كان مستوى تحكمهم بالاتهم هو النافذة التي فتحت امام اكثر من مؤلف موسيقي عربي افاق التطوير والابتكار والتجديد . على رأس هؤلاء عازف الكمان العبقري سامي الشوا ، وهو الحلبي الذي هاجر الى مصر ، فاحدث ثورة في اداء التخت العربي . ولعلنا لا نغالي اذا قلنا انه منذ ايام سامي الشوا ، فان محمد عبد الوهاب كان اكثر الموسيقيين العرب استفادة من ظهور عازفين عباقرة ، فكان عبد الوهاب كلما استمع الى نكهة جديدة لدى عازف جديد ، ينطلق فوراً لوضع موسيقى متطورة يستغل فيها مهارة هذا العازف . ولعل من ابرز انجازات عبد الوهاب في هذا المجال استغلال عبقرية الاخوين انور منسي وعبد الفتاح منسي ، الاول على الكمان والثاني على القانون . والذي يستمع الى دور آلة الكمان في مقدمة انشودة الفن - مثلا - والى القانون في مقدمة معزوفة « انا وحبيبي » - مثلا - يدرك ان وجود مثل هؤلاء العازفين العباقرة هو الذي فتح خيال وشهية عبد الوهاب على طرق ابواب تعبيرية جديدة في الموسيقى العربية .

غير ان الايجابية الكبيرة التي يمثلها ظهور مثل هؤلاء العازفين في حياة

الموسيقية، تقابلها سلبية من الحجم نفسه تظهر عند غياب امثال هؤلاء العباقرة، فتعود همة كبار المؤلفين الموسيقيين الى الفتور في مجال الابتكار والتجديد.. وهذا ما يحدث فعلا.

هذه هي باختصار رحلة الآلات الى التخت الشرقي، فماذا كانت حصيلة هذه الرحلة؟ حتى الآن ما زال الطابع الشكلي غالباً على استعمال الآلات التي دخلت الى الموسيقى العربية لعدة اسباب:

١ - لان التأليف الموسيقي المتخصص لالات معينة (بما في ذلك العود والقانون) ما زال نادراً في ساحة الانتاج الفني العربي..

٢ - ولان معظم الموسيقيين العرب الذين يستعملون هذه الالات الجديدة، لا يتعمقون في دراسة وتفهم شخصية كل آلة، تمهيداً لاستغلال الطاقات التعبيرية الخاصة بها.. واذا كان مثل هذا الامر صعبا على العرب بالنسبة للالات العاجزة عن اداء ربع الصوت، فان الموسيقيين العرب ما زالوا يعاملون باهمال شديد آلة خطيرة قادرة على عزف ربع الصوت مثل الفيولنسيل، الذي لم نسمعه حتى الان الا آلة مصاحبة للغناء، تسير خلف العود والقانون والكمان وصوت المغني، مع ان عبد الوهاب كان في الاستعمال الاول للفيولنسيل (منذ ما يقارب نصف القرن) قد وضع يده بشكل واضح على عبقرية هذه الالة (اغنية في الليل لما خلي)، ثم تراجع عن هذا من غير سبب كما ان احدا غيره لم يتقدم ليكمل الطريق.

على اي حال يبدو ان انطلاق الموسيقيين العرب نحو استغلال كل طاقات الالات الموسيقية التي تستعملها الفرق العربية الموسيقية الحديثة، متعلق بعنصرين هامين:

١ - انتهاء موجة الاندهاش بالالات الجديدة، بحيث تنتهي فترة الترحيب بالضيف الجديد في الاوركسترا، الى اعتبار هذا الضيف واحدا من اهل البيت.

٢ - الاسراع في عملية التنفيذ العملي للتعديلات التي يمكن ادخالها على

الالات الغربية من اجل تعريبها (اي جعلها قادرة على اداء ربع الصوت) فلا يكفي ان ندخل تعديلات على الة بيانو واحدة فنحولها الى قيثارة دمشق، بل يجب ان يدخل التعديل مجال التصنيع حتى يعمم البيانو العربي، فينتقل من مجرد تمثال نعجب به، الى جزء من حياتنا الموسيقية اليومية، لينتشر في كل ارجاء الوطن العربي.

وبديهي بعد ذلك ان هناك، على المدى الطويل، عنصراً ثالثاً يفتح أعرض الآفاق امام الاستغلال الكامل لهذه الآلات، هو تطوير القواعد العلمية للتوزيع الموسيقي العربي، فالقواعد التي نتعلمها الآن من الغرب لا يمكن تطبيقها على المقامات الموسيقية العربية ذات ربع الصوت، لدرجة إن بعض التعساء من الموسيقيين اقترحوا الغاء ربع الصوت من الموسيقى العربية، حتى تتلاءم موسيقانا مع القواعد الغربية، بدل السعي لاستنباط قواعد من قلب المادة الموسيقية العربية...

على اية حال ما زلنا حتى الان في مرحلة الاندهاش بكل الة جديدة تدخل موسيقانا. وما زالت الحاجة الى افتعال الجديد، اقوى من الحاجة الى خلق الجديد، وفقا لمقتضيات التعبير عن وجدان الانسان العربي المعاصر.

ويبدو انه حتى الفن، مرتبط (من زاوية معينة) بالنهضة الصناعية للشعوب، فما دمنا لا ننتج الالات الناطقة لربع الصوت بكثرة على ارضنا، فستظل العقبات قائمة امام هدم كل الحواجز في وجه تطور الموسيقى العربية.

متى يدرس أولادنا الموسيقى وفقاً لحاجات بلادنا ؟

سواء كانت الموسيقى مزدهرة أو متخلفة في بلد ما، تبقى العلاقة واضحة جداً بين مستوى تطور التأليف الموسيقي ومستوى العزف في ذلك البلد، كل واحد منهما يؤثر في الاخر....

طبعاً لا يمنع هذا أن يكون التأليف الموسيقي في كثير من الفترات هو السباق الى التطور... فنحن مثلاً وان كنا لا نملك تسجيلات لموسيقى بتهوفن كما كانت تعزف في أيامه (نعرف فقط ان عدد أفراد الاوركسترا كان أحياناً لا يتجاوز العشرين)، فان بوسعنا أن نتخيل الفرق بين سمفونيته التاسعة العملاقة وهي تؤدى بعشرين آلة، ونفس السمفونية وهي تؤدى اليوم بمائة، وأحياناً بمائة وعشرين آلة.

نفس العملية يمكن ان نراقبها بوضوح أكثر في الموسيقى العربية، لأننا نملك الأدلة المسجلة.... فالذي يستمع الى معظم الأغاني القديمة لمحمد عبد الوهاب (في العشرينات والثلاثينات) يحس بشيئين مترادفين :

١ - ان اداء العازفين لألحان عبد الوهاب المتجددة كان ضعيفاً، بحيث يحس المستمع الذواقة بأن افاق اللحن (والغناء) أوسع من أفاق العازفين الذين

يؤدونه . وهذا واضح كالشمس - مثلاً - في اغنية «في الليل لما خلي»...

٢ - ان تركيز عبد الوهاب واصراره على هذا اللون من الألحان المتطورة تعبيراً واسلوباً ، قد أدى في فترة قصيرة الى تحسين مستوى العازفين الذين يؤدون الحانه . وهذه نتيجة بديهية للممارسات المتكررة .

وفي هذا المجال يقول عبد الوهاب انه كان يتلذذ في بداياته التلحينية بتعذيب العازفين الخاملين المتخلفين ، فيعمد في الحانه الى الانتقالات الغريبة والمفاجئة من مقام الى مقام ، ومن ايقاع الى ايقاع ، حتى يضطرهم للخروج عن كسلهم ، وبذل مجهود حقيقي في تعلم اللحن وأدائه .

مع ذلك ، ومع أن مستوى أداء الفرق العربية في السبعينات قد قطع مراحل واسعة عما كان عليه في الأربعينات والخمسينات ، فان العزف الموسيقي العربي ما زال بحاجة الى قفزة نوعية جذرية ، لا يمكنها أن تقوم الا على أساس قاعدة علمية عريضة من جماهير العازفين الغفيرة المتخرجة بلا استثناء من المعاهد الموسيقية ، بعد أن تكون هذه المعاهد قد رفعت مستوى التدريس فيها عما هو عليه الآن ، بحيث يتخرج العازف عالماً بكل شؤون الموسيقى وشجونها ، وليس مجرد مداعب أوتار بارع .

نقول هذا ونحن نعرف مثلاً أن عازف الكمان في أية فرقة سمفونية في الاتحاد السوفياتي ، لا بد له من أن يكون قبل وصوله الى كرسيه في الفرقة السمفونية قد اجتاز مراحل الدراسة الموسيقية الابتدائية ثم الثانوية ثم الجامعية (أي الكونسرفتوار) بينما الكونسرفتوار عندنا ما زال أولى المراحل وآخرها ... ومع العلم بأن العازف (في هذه السنوات الطويلة التي قد تصل الى العشرين أحياناً) لا يتدرب فقط على العزف بل يتلقى كل دروس الموسيقى من تاريخ الى توزيع الى كتابة الى قراءة الى كل ضروب الهارموني الى علم الجمال وفلسفة الفن .

وتكون نتيجة ذلك ان العازف لا يفهم ميكانيكية اللحن الذي يؤديه فقط ، ولكنه يفهم روح اللحن وأعماقه التعبيرية ، بحيث يأتي اداؤه عملية خلق جديد

للحن، وليس مجرد ترديد آلي له.

لقد كان سرور المستمع عميقاً وهو يرى عازفي الكمنجات في فرقة الموسيقى العربية في بعلبك، يعزفون كلهم من دفتر النوتة، وترتفع أقواسهم وتنزل بوتيرة واحدة، وليس ككل الفرق التي نشاهدها في الحفلات العامة (قوس نازل، وقوس طالع)... وهذه خطوة اولى ولكن مهمة جداً...

وهناك على أي حال عامل آخر له تأثير كبير في هذا المجال هو توجيه الأهل لأولادهم عندما يرسلونهم الى المعاهد الموسيقية أو يحضرون لهم مدرسي موسيقى خصوصيين الى منازلهم.....

فحتى ما قبل خمس سنوات، كان البيانو هو الآلة الوحيدة التي تجد إقبال النشء الجديد.... لماذا؟ لأن البيانو - بكل أسف - دخل في حياتنا العربية دخولاً خاطئاً من باب الاستعراض الاجتماعي. فكاد يتحول في عدد كبير من منازلنا الى أداة للزينة واستعراض المكانة الاجتماعية أولاً، ثم الة للعزف..... وقد تجد الة بيانو في كثير من المنازل العربية تمر على أصابعها سنوات دون ان تمسها يد بشرية.

طبعاً ليس الذنب هنا ذنب هذه الالة العظيمة، وليس العيب فيها، ولكن في مدى تجاوبنا مع عناصر ومتطلبات حياتنا الموسيقية الحقيقية....

يقول بعض أساتذة الموسيقى في هذا المجال انهم كثيراً ما يحاولون اقناع جيوش الهاجمين لتعلم العزف على البيانو بالتحول الى تعلم القانون أو الكمان أو الناي، فاذا اقتنع الطلبة عارض أهلهم الذين لا يجدون مجالاً للتفاخر أمام الناس الا اذا تعلم أولادهم البيانو. بالاضافة الى انهم يريدون استعمال الة البيانو التي يكونون قد استقدموها الى منازلهم للزينة وملء الصالون بما يناسب بقية المفروشات.

يحصل هذا بينما بلادنا ليس فيها فرق موسيقية جدية، لا على الصعيد

السمفوني ، ولا على صعيد الموسيقى العربية ، لأننا بحاجة الى جيش من عازفي الكمان والفيولنسيل المهرة ، وأي حلم ببناء فرق موسيقية جدية في بلادنا لا يمكن ان يصبح حقيقة الا اذا وجهنا النشء لتعلم العزف على الآلات المنوعة ، حتى يكون لدينا بعد عشر سنوات ، وفي كل بلد عربي ، على الأقل نواة لفرقة موسيقية وطنية محترمة ... والا فقد نضطر للانتظار حتى أواخر هذا القرن .

آلة اغتراب موسيقي

يقولون في لغة الموسيقى الغربية ان آلة البيانو بالنسبة للمؤلف هي كالقلم بالنسبة للكاتب والأديب، فكما ان الكاتب والشاعر يدونان أفكارهما بواسطة القلم، فان الموسيقي يعبر عن الفكرة الموسيقية بواسطة البيانو.

وقد اكتسب البيانو هذه الصفة بصورة ثابتة ونهائية منذ ان طوره الموسيقار الألماني العظيم «يوهان سبستيان باخ»، وبنى على أساسه القواعد الأساسية للموسيقى الاوروبية كما يعرفها العالم منذ أواخر القرن الثامن عشر وحتى اليوم.

من هنا أن التصور الأول للمقطوعات الموسيقية الاوروبية يكتب أول ما يكتب لآلة البيانو، ثم يتم تطويره بعد ذلك كلحن موزع على سائر آلات الاوركسترا... ويصح الاتجاه المعاكس أيضاً في العلاقة بين الاوركسترا وبين البيانو كآلة موسيقية أم. فقد عمد المؤلف المجرى الخالد فرانز ليست (وهو أحد أعظم عازفي البيانو ومؤلفي معزوفات البيانو في التاريخ) عمد الى إعادة كتابة عدد كبير من معزوفات الاوركسترا خصيصاً لآلة البيانو، ومن هذه القطع مثلاً سمفونيات بتهوفن التسع....

حتى عندما يدرس موسيقي قيادة الاوركسترا، فان من أساسيات دراسته دراسة آلة البيانو، كآلة أم في الموسيقى الغربية.

وبسبب هذه الصفة الأساسية التي اكتسبها البيانو في القرنين الاخيرين بصورة خاصة. أصبحت أكثر آلة انكب المؤلفون الموسيقيون العظام على وضع المؤلفات الخاصة بها، والتي اتخذت أشكالاً وأسماء مختلفة، وأصبحت بالتالي اللسان الأساسي الذي ينطق بالموسيقى الاوروبية.

هذا الدور الخاص جداً لآلة البيانو، ماذا يقابله في الموسيقى العربية؟

مع أن المقارنة غير ممكنة بدقة، لأن الموسيقى العربية لم تصل بعد الى استكمال قواعدها الخاصة بالتوزيع الموسيقي لربع الصوت بالذات، فان بالامكان القول ان العود هو الآلة الرئيسية التي يعتمد عليها الملحنون العرب في التعبير عن أفكارهم الموسيقية.... هكذا تعودوا، مع أن باستطاعة آلات مثل الكمان والقانون ان تعبر هي الاخرى عن الأفكار الموسيقية العربية.

وقد كان العود آلة رئيسية في الموسيقى العربية منذ أيام الموصلي وزرياب.

هذا الكلام السريع عن آلتي البيانو والعود نسوقه للاشارة الى ان الآلات عموماً (وهاتان الآلتان بصورة خاصة) لهما الى جانب الصفة العامة كآلات موسيقية، صفة خاصة مرتبطة بالتعبير عن وجدان موسيقي معين. فآلة البيانو - حتى الان على الأقل - لا تستطيع ان تكون أداة للتعبير الأصيل والطبيعي عن الأفكار الموسيقية العربية، كما ان آلة العود لا تستطيع - حتى الآن على الأقل - ان تكون أداة تعبير كاملة عن الأفكار الموسيقية الاوروبية....

معنى هذا ان الانسان العربي عندما يركز اهتماماته الموسيقية على آلة البيانو وحدها، فانه مضطر - شاء أم أبى - الى الاغتراب في أعماق الموسيقى الاوروبية بعيداً عن موسيقى بلاده.... فهو مضطر في مرحلة تعلم العزف على

البيانو الى الالتزام مدرسيا بالقطع المكتوبة لهذه الآلة ، وكل هذه القطع (الخفيف منها والثقيل) هو خلاصة التعبير الوجداني الاوروبي .... من هنا فان الالتزام المدرسي بآلة البيانو ومقطوعاتها سيتحول عنده حتما الى التزام روحي عميق بالوجدان الاوروبي .

واسارع هنا الى التأكيد الحاسم والمطلق على ان هذا الكلام ليس دعوة الى ان يقطع الانسان العربي صلته بآلة البيانو - مثلاً - حتى لا تنقطع صلته الوجدانية بالموسيقى العربية .... انما المقصود بالدقة الكاملة هو التنبيه الى أن العادة التي درجت منذ سنوات طويلة في حصر التعليم الموسيقي لأولادنا بآلة البيانو وحدها ، من شأنه ان يخلق تمزقاً وجدانياً وروحياً هائلاً عند هذا الجيل من الأولاد ، لدرجة تصل عند البعض الى فقدان الصلة بالموسيقى العربية .

وحتى لا يظل الكلام نظرياً فسأضرب أمثلة واقعية من لبنان ، فقد أصبح لدينا الآن خمسة من عازفي البيانو الذين لبعضهم سمعة عالمية : وهم : ديانا تقي الدين ووليد حوراني ووليد عقل وهنري غريب وعبد الرحمن الباشا .

أحد هؤلاء ، وليد عقل ، اخذه البيانو عن بلاده جسدياً لا روحياً فقط ، فقد قرر مؤخراً السكن في باريس ، على أن يزور لبنان من وقت لآخر ، وذلك بسبب الحفلات التي يقدمها في أوروبا ، والتي ليس هناك - حتى الآن - ما يوازيها في البلاد العربية . وكذلك فعل وليد حوراني ، الذي يقيم في الولايات المتحدة .

يضاف الى هذا المثال الصارخ ان العازفين الذين ذكرناهم قد فقدوا الصلة نهائياً بالموسيقى العربية لا كفنانين خلاقين فحسب ، بل كمستمعين أيضاً ....

واذا كان هذا الكلام صحيحاً عن بعض دارسي آلة البيانو الذين وصلوا الى مستوى معقول من تملك هذه الآلة ، وهم فئة محدودة العدد ، فان المصيبة الكبرى مع الفئة الأكثر عدداً ، والتي تعد في بعض البلاد العربية بالآلاف ، هذه الفئة

تضم دارسي البيانو من الفتيان أو الفتيات الذين تتلخص كل علاقتهم بآلة البيانو بعقد النقص التي يعاني منها آباؤهم إزاء الحضارة الغربية عموماً، والموسيقى الغربية خصوصاً، فيعتقدون ان آلة البيانو هي أقرب جسر بين أبنائهم والحضارة... مثلما يعتقدون بالمقابل ان تمرس أولادهم بالعزف على آلة مثل العود أو القانون هو إضاعة للوقت في أحسن الأحوال، وأحد أساليب البقاء في «مستنقع التخلف» في أسوأ الأحوال. والمصيبة مع أفراد هذه الفئة أنهم يهجرون آلة البيانو بعد فترة قصيرة، فلا يربحون اتقان العزف على هذه الآلة، ويخسرون العلاقة الطبيعية بالموسيقى العربية، هذا اذا لم يصابوا بداء التعالي عليها واحتقارها.

والذي ينجو منهم من هذا وذاك، يقع في مشكلة اخرى هي الازدواجية، (أو انفصام الشخصية) فاذا بالموسيقى التي تدغدغ أحاسيسه شيء، والموسيقى التي يستطيع عزفها على البيانو شيء آخر، أو انه يصبح ميالاً - بالتجربة العملية - الى الموسيقى العربية القابلة للعزف على آلة البيانو (أي الخالية من ربع الصوت) ويبتعد تدريجياً عن الموسيقى العربية ذات ربع الصوت. وكل هذه المشكلات - أو بعضها - مزروعة في كل بيت عربي يتعلم أحد أبنائه العزف على آلة البيانو.. بل لقد اصبح فخاً وقع فيه العديد من المؤلفين.

ما الحل إذن؟؟

طبعاً هناك الحل النهائي البعيد المدى الذي سيأتي عندما تصبح آلة البيانو المعممة في كل معاهدنا الموسيقية وبيوتنا هي آلة البيانو العربي، الذي يستطيع أداء الموسيقى العربية والاوروبية على حد سواء. وهي الآلة التي لا يوجد منها حالياً سوى نموذج واحد عند مخترعتها في دمشق (وجيهة عبد الحق). الا أن ترك المشكلة حتى ذلك الوقت، سيراكم آثارها السلبية بأعمق وأخطر مما نتصور. من هنا، يبدو ان لا سبيل الا اعتماد المعاهد الموسيقية لدينا طريقتين:

- تشجيع الطلاب على دراسة آلات عربية غير البيانو، خاصة اذا تبين ان اندفاع طالب الموسيقى نحو البيانو ليس نتيجة شغف حقيقي بالآلة، بل مجرد «عقدة حضارية» إزاء هذه الآلة الغربية.

- فرض تعلم آلة شرقية (القانون أو العود) على من يتعلم البيانو، حتى لو كان هذا بشكل جانبي، حتى لا يفقد دارس البيانو صلته تدريجياً بالموسيقى العربية، أو يقع فريسة المشكلات الاخرى التي سبق ذكرها.

هذه هي المشكلة بكل أبعادها وتفاصيلها، واذا لم ننتبه لخطورتها، ونسرع الى تداركها في أقرب وقت، فسيكثر لدينا الموسيقيون فاقدو الصلة (دراسيا أو وجدانيا) بالموسيقى العربية، تماماً كما يكثر لدينا (خاصة في بلاد المغرب العربي) المثقفون الذين لا يجيدون التعبير عن أفكارهم الا باللغة الفرنسية، أو الانجليزية.

أصوات مظلومة في الغناء العربي

أحياناً لأسباب معلومة واضحة، وأحياناً لأسباب اخرى مجهولة وغامضة نجد في اكثر من بلد عربي، اكثر من صوت غنائي مظلوم.

وظلم الأصوات الغنائية على درجات، فهناك الصوت الذي اخذ قسطاً من الشهرة، ولكن بدرجة أقل من قيمته الفنية الحقيقية...

وهناك الصوت الذي يقبع في زاوية الاهمال التام، بينما تتمتع اصوات أدنى منه بكثير بشهرة كاملة تغطي أحياناً أرجاء الوطن العربي بأسره..

وهناك الصوت الذي اخذ قسطه من الشهرة، ولكنه انزوى في زوايا النسيان لأسباب كثيرة ليس بينها هبوط مستواه الفني...

وهناك الصوت الذي ظلمه صاحبه، فحصره في دائرة من الألحان المحدودة، التي لا تصل الى مستوى الصوت الذي يؤديها...

وهناك اخيراً الصوت الممتاز، لا يعرف احد سر اهمال الملحنين الممتازين له، في الوقت الذي يندب فيه هؤلاء الملحنون حظ الغناء العربي، ويتساءلون في الليل والنهار: أين الأصوات الجيدة حتى نلحن لها؟

في هذه السطور القليلة القادمة سنستعرض عدداً من هذه الأصوات، ونحن

على ثقة من أننا قد نضاعف من ظلم بعض الأصوات الجيدة فلا نأتي على ذكرها، لأننا نكتب من الذاكرة.

من أبرز الأصوات المظلومة صوت المطرب المصري الكبير محمد قنديل الذي عرفه الجمهور أولاً في أغنية «بين الحديد والنار» (من ألحان عبد العزيز محمود في فيلم بابا عريس، أول فيلم عربي طويل بالألوان).. محمد قنديل غنى بعد ذلك عدداً من الأغنيات التي عرفت شهرة لا بأس بها، منها «بين شطين وميه» و«أبو سمره السكره» وثلاث سلامات. والنشيد المعروف ايام وحدة مصر وسورية، «وحدة ما يغلبها غلاب».

ومع ذلك فان الملحن الوحيد، الذي اهتم جدياً بصوت قنديل هو محمود الشريف (صاحب ثلاث سلامات).

ويتساءل المستمع عن سر اعراض الملحنين الممتازين عن هذا الصوت الممتاز القوي الذي يتفوق في اتساع مساحته وحلاوته على معظم الأصوات الرجالية المشهورة حالياً؟

لماذا لا يلحن له عبد الوهاب والسنباطي والموجي والطويل، الذي أعطاه قديماً «بين شطين وميه»، ثم ندم؟

إشاعة تقول أن عبد الوهاب لا تعجبه طريقة محمد قنديل في إخراج الحروف، التي ينطقها... ومع أن عبد الوهاب سلطة فنية ضخمة في هذا المجال، فان هذا التفسير - إذا صحت نسبته لعبد الوهاب - لا يقنع احداً بأن صوتاً ممتازاً كصوت محمد قنديل يستحق هذا الاهمال الكبير.

من الاصوات المظلومة أيضاً في مصر صوت كارم محمود الذي كان في فترة قصيرة جداً اشهر مطرب بعد عبد الوهاب والأطرش (أيام امانة عليك يا ليل طوّل وسمرة يا سمرة)... وهي الفترة التي سبقت مباشرة انطلاق عبد الحليم حافظ.

صوت كارم محمود يمتاز بأصالته الشرقية، وبارتفاع طبقاته ... فيه عيب واحد يعرفه الجميع، هو انه أرق مما يجب لصوت رجل، ولكن ذلك أيضاً لا يبرر إهمال كل الملحنين الممتازين لصوت كارم محمود.

هناك أيضاً صوت عادل مأمون الذي تذكر خامته بخامة صوت عبد الوهاب (فترة الخمسينات والستينات).

ومع أن في حنجرة عادل مأمون بعض الضعف، وبعض الاهتزاز في التحكم بالمنعطفات اللحنية الصعبة، فان في صوته من المزايا المخلوقة والمكتسبة ما لا يصح معه أن يتوقف اهتمام الملحنين به عند حدود أغاني فيلم «الحظ وعبده الحمولي» (ياللي سامعني، ويا شبيه البدر مين قدك في حسنك) ولعل ذلك الاهمال هو أهم أسباب انصراف عادل مأمون الى التلحين لنفسه، مع أن الحانه عادية جداً، وهو الذي لفت النظر اليه كثيراً عندما غنى «لا مش أنا اللي ابكي» لعبد الوهاب.

وفي مصر أيضاً صوت رجالي جديد اسمه احمد سامي (لعل اشهر أغانيه نشيد «ارادة الشعب دائماً من ارادة الله») في حنجرة هذا المغني بعض ملامح حنجرة عبد الوهاب الرخيمة العريضة، ومع ذلك فان حنجرة أقل منها شأناً وأحدث عمراً (حنجرة هاني شاكر) تأخذ من اهتمام الملحنين والصحفيين اضعاف ما تأخذه حنجرة احمد سامي.

وفي مصر أيضاً صوت نسائي (غير مصري) مهمل بطريقة عجيبة، هو صوت المطربة عُليّة التونسية، صاحبة الأغنية الوطنية التي اذيعت كثيراً في الفترة الأخيرة «يا حبايب مصر»...

صوت علية فيه قوة صوت وردة الجزائرية، ويمتاز عنه بمزيد من العذوبة والرقة والأنوثة.. كما أن حنجرة عُليّة مدربة تدريباً جيداً على أصول الغناء

العربي الأصيل، ومع ذلك فما زالت كثير من الحناجر النسائية الأقل شأناً، تحظى باهتمام اكبر بكثير من الملحنين الممتازين.

وهناك سلسلة من الأصوات النسائية المظلومة بالجملة في مصر ا

هل تذكرون صوت احلام (يا عطارين دلوني، وشوب الفرح ويا بيت ابويا) ؟ لقد حظيت فترة باهتمام ملحنين كبيرين (محمود الشريف ومحمد الموجي، الذي كان زوجها)، ثم غطى حنجرتها نسيان عجيب ليس له أي مبرر...

هل تذكرون حورية حسن (موال يا حلو يا للي جزيت بالصد مرسالي، من فيلم بابا عريس) وعصمت عبد العليم (التي غنت مع فريد الأطرش في بساط الريح) وسعاد مكاوي (التي غنت لعبد الوهاب، «قالوا البياض احلى والا السمار احلى») وشافية احمد (الضريرة التي غنت لعلي فراج لحنه المشهور «يا عاشقين الورد») ؟

هل تذكرون هذه الأصوات النسائية الجميلة، العربية الأصيلة، العذبة الأنوثة ؟ كلها لفها النسيان بلا أي مبرر فني، وقبل الأوان بكثير، وفي وقت يشكو فيه الغناء العربي من قحط في الحناجر الرجالية والنسائية..

ولو انتقلنا الى لبنان لبدأنا بأصوات سعاد محمد وزكية حمدان ونور الهدى، صحيح انهن نلن الكثير من الشهرة، ولكن اهتمام الملحنين الكبار بحناجرهن كان دائماً أقل بكثير من مستوى هذه الحناجر (خاصة بالنسبة لنور الهدى وزكية حمدان)...

ومن الأصوات القديمة المظلومة صوت محمد غازي اختصاصي الموشح والغناء العربي الأصيل.. استمعوا اليه في أغنية «خمرة الآلهة» (الحان توفيق الباشا) لتتذوقوا لوناً من الغناء العربي الرفيع الذي نفتقده كثيراً. كما يدهشنا اختفاء صوت مصطفى كريدية، وأدائه العربي الاصيل.

أما إذا انتقلنا الى فئة الأصوات التي ظلمها أصحابها، فعلى رأس اللائحة الصوتان العظيمان وديع الصافي وفايزة احمد: الأول لأنه احتكر حنجرته لالحانه الخاصة، التي تلائم هذه الحنجرة كثيراً ولكنها لا تكشف دائماً عن كنوزها،

والثاني (صوت فايزة احمد) لأن صاحبته قررت في السنوات الأخيرة أن تسجنه في اطار الحان زوجها محمد سلطان، مع أن فايزة احمد قد حلقت مع الحان عبد الوهاب ومحمد الموجي (خاصة عبد الوهاب) الى اجواء غنائية بالغة الرقي والغنى (تذكروا مثلاً حمال الأسية وست الحبايب وتراهني وبصراحة).

وهناك في فئة أخرى من الأصوات المظلومة، صوتان كبيران ظلمهما النسيان هما صوتا اسمهان وليلى مراد. فلأن الأولى ماتت منذ اكثر من ربع قرن، ولأن الثانية اعتزلت الغناء، فقد أكل الغبار كل تراثهما الغنائي الفني في كل مكتبات الاذاعات العربية (وخاصة أغاني اسمهان).. وليتذكر معنا المستمع العربي اخر مرة استمع فيها الى «قيس وليلى» أو«ليت للبراق عيناً» أو«رجعتلك يا حبيبي»، لأسمهان، والى « بتبص لي كده ليه » « ويا قلبي مالك كده حيران »، « وياما أرق النسيم »،« ويامسافر وناسي هواك »، لليلى مراد، ومع أغاني ليلى مراد واسمهان أكل الغبار ايضاً أغاني محمد فوزي الجميلة الفنية الجديدة حتى يومنا هذا.. هل تذكرون « ادي المعاد قرب» و« بصت لي في اول يوم» ؟؟

وإذا تساءلنا عن أسباب الظلم الذي يحيق بهذه المجموعة الضخمة من الأصوات الممتازة اضطررنا الى مقال آخر يتحدث عن أنانية بعض الملحنين الكبار، وعن حلول العلاقات الشخصية محل التقييم الفني، وعن عقلية الشلل الفنية، وعن تجارة العلاقات العامة التي يجيدها أصحاب الحناجر العادية، ويجهلها اصحاب الحناجر الممتازة..

وتكبر المصيبة بالأصوات المظلومة، كلما استمعنا الى كثير من الأصوات العادية أو الأقل من عادية، التي تحتل في وطننا العربي مساحات مهمة من الشهرة ومن ساعات بث الاذاعات العربية.

ملحنون مظلومون

في المقال الماضي استعرضنا قائمة طويلة من الاصوات المظلومة في الغناء العربي، وفي هذا المقال سننتقل الى بعض الملحنين المظلومين.

ونبدأ فنقول ان كل الملحنين العرب شركاء في نسبة معينة من الظلم، سببها تعلق الناس عندنا بالمطربين اكثر من تعلقهم بالملحن، ومسايرة الاذاعات العربية لهذا التعلق. ولعل هذه الظاهرة عالمية، وليست عربية فقط.

فالموسيقيون الاكثر تعرضا للشهرة هم عادة اولئك الذين يكتبون موسيقى خالصة، فتشتهر القطعة ويشتهر معها اسم ملحنها. اما الملحنون الذين ارتبطوا بكتابة الحان الاغاني، فمعرضون دائما لان يختفي اسمهم وراء اسم المغني، الذي يحصد كل الشهرة عادة..

والاذاعات تساير هذا فتذيع الاغنية مقرونة باسم مغنيها لا باسم ملحنها (تشذ عن هذه القاعدة في الوطن العربي اذاعة القاهرة التي تعمد في كثير من الاحيان الى اذاعة اسم الملحن)..

فاذا خرجنا من دائرة هذا الظلم الجماعي الذي يتعرض له ملحنو الاغاني عندنا وفي العالم، فاننا ندخل الى الدائرة الاضيق، دائرة الملحنين الجيدين

الذين نالوا من الشهرة اقل مما تستحق قيمتهم الفنية ...

كان على رأس هذه القائمة في القاهرة حتى قبل سنة واحدة الملحن المعروف سيد مكاوي .. الذي يعتبر امتداداً حديثاً ومتطوراً للون زكريا احمد ..

قبل سيد مكاوي هناك في القاهرة أيضاً محمود الشريف ، الملحن الكبير المتقطع الانتاج ... فالعلاقة بين هذا الملحن وبين الجمهور متقطعة ، مع أنه نال شهرة واسعة عندما لحن نشيد « الله اكبر » ... ولا احد يدري حتى الآن اذا كان السبب في ذلك كسل الشريف وتأزمه النفسي بين حين وآخر ، ام شبكات العلاقات العامة الفاسدة في الأوساط الفنية العربية ... ومع ذلك يبقى الألم والتحسر على القيم الفنية واردين عندما تمتلئ صحفنا الفنية بين فترة وأخرى بقائمة الملحنين العرب البارزين ، فلا يرد في هذه القائمة اسم محمود الشريف .

احمد صدقي هو الاسم الثالث - في القاهرة - على هذه اللائحة ... واحمد صدقي بدأ علاقته مع الشهرة الجماهيرية عندما اعطى ليلى مراد في فيلم « شاطئ الغرام » اغنية « يا مسافر وناسي هواك ، رايداك والنبي رايداك » .

ومع ان احمد صدقي نغمة جديدة ، متحدرة من الينابيع الاصيلة للغناء العربي ، فان علاقته بالناس لا تزال خجولة منطوية .

بعد هؤلاء هناك ثلاثة من الملحنين الحديثين نسبياً ، اعمالهم الفنية اكبر من شهرتهم ، على الرغم من قصر عمرهم الفني ، وهم على التوالي : عبد العظيم محمد ، حلمي بكر وابراهيم رجب ... واذا كان لهم بعض الشهرة في مصر ، فان احدا يكاد لا يسمع بهم خارج مصر ، على عكس زملائهم الذين سبقوهم مثل الموجي والطويل وحمدي .

فاذا انتقلنا الى لبنان ، فلعل اهم الاسماء التي تنطبق عليها صفة « الظلم » هو الملحن المعروف زكي ناصيف ...

ومع ان الكل يعرف اسم زكي ناصيف، فان شيئاً ما يجعل موقعه في الشهرة الجماهيرية اقل من قيمته الفنية الحقيقية... ولعل زكي يتحمل جزءا من هذه المسؤولية...

وربما كان احد الاسباب سوء التفاهم بين الحان زكي ناصيف وبين الحناجر الكبيرة.. فعندما قدر للحن ممتاز مثل «طلوا حبابنا» ان يلتقي بحنجرة وديع الصافي، اشتهر اللحن كثيرا، وما زال حتى الان اشهر الحان زكي ناصيف عند الناس.

وفي لبنان ملحن اخر (مخضرم) ظلم نفسه بنفسه، هو خالد ابو النصر، فمع انه كان اول من وضع اسس الاغنية اللبنانية الكلاسيكية (اذا صح التعبير) مع حنجرة زكية حمدان في اغان مثل «حملتنا يا هوانا» و «الى سمراء» و «خلقت جميلة» وغيرها.. الا ان خالد ابو النصر توقف بعد ذلك عن الانتاج، بحيث لم يبق منه الا منصب الوظيفة في الاذاعة اللبنانية...

غير ان اكبر واهم واكثر المظلومين بين الملحنين العرب في لبنان ومصر وكل البلاد العربية الاخرى هو الملحن الكبير محمد القصبجي، حتى ان اسمه مجهول تماما لدى الاجيال العربية الجديدة، والبعض يعرفه كعازف عود اكثر مما يعرفه كملحن، مع ان قيمته الموسيقية تشرّف تراث اي شعب من شعوب العالم.

ولعلنا اذا توقفنا عند هذا الحد، نكون قد نسينا اسماء بعض الملحنين المظلومين الاخرين، ولكن الغاية من هذه السطور هي الاشارة الى ظاهرة، اكثر من استعراض اسماء، ظاهرة تقول انه في بلادنا (كما في بلاد الدنيا كلها) هناك عناصر اخرى غير القيمة الفنية الحقيقية تبرز شهرة هذا الملحن او المغني، وتخفي شهرة ذاك.. ولكن اثار هذه الظاهرة في بلادنا اقسى واشد مما هي عليه في بلاد اخرى... تساهم في ذلك المجلات الفنية التي ليس بينها في بلادنا اية مجلة تحس بأنها مسؤولة عن تربية اذواق الاجيال الحالية والقادمة، كما تساهم ايضا في ذلك الدوائر الموسيقية في الاذاعات العربية.. ولعل اسوأ ما في هذه الظاهرة

- قبل الاساءة الى الفنانين المظلومين - الاساءة الى مسؤولية التـربية الفنية السليمة للاجيال العربية التي لا يمكن ان تكون في المستقبل الا حصادا للبذور التي نزرعها نحن اليوم.

هل ولد الناقد الحقيقى فى بلادنا؟

يبدو أن مشكلة ندرة النقاد في حياتنا الفنية عموماً منذ ربع قرن أو أقل، لا يوازيها الا مشكلة الانفجار العددي الذي حصل في أوساط النقاد الفنيين والثقافيين في البلاد العربية منذ مطلع السبعينات وحتى اليوم.

طبعاً هناك عشرات التحديدات لتكوين شخصية الناقد، ودوره.. غير أن بوسعنا لو طرحنا السؤال حول مواصفات الناقد الذى تحتاج اليه مجتمعات العالم الثالث، ان نحدد المواصفات التالية:

١ - أن يكون أقرب ما يكون الى شخصية الفنان الخلاق، من حيث معرفته بكل مداخل ومخارج وأساليب عملية الخلق الفني، بحيث لا ينقصه ليصبح فناناً خلاقاً الا شرارة الاحتراق الفني.

٢ - ان يكون ملماً بتاريخ وماضي وحاضر المجال الفني أو الثقافي الذي يكتب فيه: موسيقى، شعر، قصة، رسم الخ... سواء على الصعيد المحلي أو على الصعيد العالمي.

٣ - أن يكون مدركاً حجم العطاء المبذول في مجاله، مدركاً لطبيعة علاقة الجمهور في بلاده بهذا العطاء ولمدى ما يؤثر هذا الفن أو ذاك في تكوين الوجدان العام والخاص في بلده.

لماذا يطلب من الناقد في العالم الثالث ان تكون له هذه الصفات ؟؟.
لأن الناقد في الأساس، وفي كل مجتمع يفترض فيه ان يكون صلة الوصل الثقافي بين الفن والجمهور.

صحيح انه يمكن ان تقوم العلاقة مباشرة بين الفنان والجمهور، وفي نهاية الأمر تبقى هذه هي العلاقة الأكبر والأهم والانقى والأعمق أثراً. غير أن الناقد هو قطاع متقدم من الجمهور، له دور الكشاف الذي بوسعه (بسبب المواصفات المذكورة) ان يقوم بعملية فرز سريع لأي عمل فني، فيعرف، بحكم سعة الاطلاع، أين موقع هذا العمل الفني أو ذاك من مسيرة اللون الفني المتناول، ويعرف اذا كان هناك إضافة جديدة في العمل الجديد، أم اذا كان مجرد تكرار وتقليد.. كذلك بوسعه أن يحدد لون العمل الفني، هل هو متأثر بعوامل خارجية، أم هو تقليد كامل لعمل أجنبي، أم هو امتداد للتراث الوطني في هذا المجال الفني، أو هو محطة تطوير لخط التراث الوطني باضافات عالمية أو محلية، أم هو محطة جديدة تفتح نوافذ حقيقية على المستقبل.

كذلك فان بوسع الناقد - صاحب المواصفات المكتملة بحكم سعة اطلاعه وسعة تجربته - تقييم العمل الفني وقدرته على الحياة الطويلة أو القصيرة، أو عدم قدرته على الحياة إطلاقاً.

وهذا النوع من النقاد قد ينفعل مع الجمهور الانفعال السريع المباشر أمام أي عمل فني، ولكنه أدرى من غيره بقدرة هذا الانفعال على الاستمرار.

معنى ذلك أن الناقد، مثلما هو فنان تنقصه شرارة الخلق الفني، فانه من ناحية اخرى، متفرج أو مستمع محترف ومدمن ومداوم، لدرجة أن بوسعه تكوين رأي صحيح سريع، وهو الرأي الذي قد يحتاج المتفرج أو المستمع العادي الى شهور أو سنوات لادراكه وتكوينه.

من هنا فان دور الناقد، خاصة في مجتمعات العالم الثالث القليلة الاطلاع البطيئة التطور الثقافي، له وضع فريد كجسر في التفاعل بين الفن والجمهور.... ولكن هذا المفروض حدوثه نظرياً، له في بلادنا صورة اخرى بالغة البشاعة والضرر.

فعدد كبير من النقاد في بلادنا هم في الأساس أقل اطلاعاً في المجال الفني أو الثقافي الذي يعملون فيه من عدد كبير من افراد الجمهور الذي يفترض انهم يوجهونه. بحيث انهم لا يلمون مثلاً بميزات هذا الفن لا محلياً ولا عالمياً، لا يعرفون خط تطوره قبل أن يصل الى الصورة الحالية التي يبدو فيها، ولا يعرفون مدى ارتباط هذه المحطة الفنية أوتلك بالتطورات الاجتماعية والسياسية.

هذه مشكلة النقاد الجهلة، التي لا تقل عنها مشكلة النقاد المطلعين. ذلك أن عدداً كبيراً من هؤلاء النقاد يعتقد ان التراث الوحيد الذي يستحق الاطلاع عليه هو التراث الاوروبي... وحتى في هذا المجال فان الظروف تفعل أكثر مما يفعل الاختيار الواعي... فاذا كان الناقد خريج مدرسة فرنسية غرق بالفن والثقافة الفرنسيين وهكذا..

بل ان بعض هؤلاء النقاد لا يطلع حتى على التراث الفرنسي أو الانكليزي أو الألماني بكامله، حتى يكتشف عوامل تطوره ومحطات هذا التطور التاريخية، بل يكتفي بمتابعة ما يقرأه في الصحف عن اخر موضات التجديد في الموسيقى أو الشعر أو الرسم، دون ان يدري من أين جاء هذا التجديد، والى أية قاعدة سياسية واجتماعية ينتمي...

فاذا أضفنا الى كل هذا ان كثيراً من الفنون والمجالات الثقافية عندنا تعاني من اضطراب الفنانين الخلاقين في هذه المجالات، قدر ما تعاني من اضطراب النقاد، فان بوسعنا ان نتخيل وضع البلبلة الهائلة في حياتنا النقدية. فالناقد أما جاهل، وأما متعالٍ، وأما منفصل عن بلده وجمهوره، وأما أسير أجواء العلاقات العامة.

من هنا ، يمكن القول ان العلاقة المباشرة بين الجمهور والفنان في بلادنا ما زالت هي العلاقة الأسلم والأكثر طبيعية ومنطقاً وتناسقاً ... من الآن وحتى ترحل عن صفحات جرائدنا ومجلاتنا جيوش الغزو النقدي الذي دفع بعشرات من المبتدئين أو المستغربين - نسبة للغرب - في كل مجال فني أو ثقافي الى احتلال المساحات الثقافية المتزايدة في صحافتنا اليومية والاسبوعية .

ولو استثنينا بعض المؤشرات الجدية القليلة النادرة ، لامكننا القول اننا نعيش مرحلة ليس فيها نقد' جدي ... فلننتظر.

بين الفن والسياسة

إذا كان غياب العازفين الدارسين والمهرة في نفس الوقت هو ازمة من أزمات الموسيقى العربية المعاصرة، فلا شك ان احدى هذه الأزمات أيضاً غياب النقد العلمي المتوازن في هذا المجال، فنحن حتى الآن، وبشكل عام، لا نملك الا فئتين من النقاد الموسيقيين:

- الفئة القديمة (بانتمائها لا بسن افرادها) وهي الفئة التي تعتبر الموسيقى مجرد عملية انفعال غريزي آني. فالاغنية الناجحة في عرفها هي الاكثر اطرابا، اما الاغنية التي تراوح بين الطرب والتعبير، فهي اذا لم توصف بالفشل، فانها في احسن الاحوال توصف بعدم الاصالة، وكأن دور الغناء في حضارتنا العربية قد توقف عند حدود وسدود لا يجوز تجاوزها.

الى هذه الفئة ينتمي معظم من يكتبون الاراء الموسيقية والغنائية (حتى لا نقول النقد) في صحفنا العربية .... ولا بد ايضا من التذكير بان فئة كبيرة من هؤلاء تنقصهم الخبرة، حتى بالنسبة لمقاييس الطرب التي يعتمدونها، كما ان قسماً اخر تنقصه الموضوعية، فاذا تقييمه مبني على العلاقات الشخصية والظواهر الخارجية للعمل الفني، وليس محتواه.

- اما الفئة الثانية فقد بدأت تنمو مع نمو معارك التحرر الاجتماعي في وطننا لعربي، وجاءت وليدة لحركة التحليل الطبقي لمجتمعنا..... هذه الفئة تتكون - حتى الآن - من مثقفين عامين، اي انهم غالبا اما نقاد ادبيون او كتاب سياسة او فكر، او الثلاثة معا، ولكنهم يتطرقون مع ذلك من وقت لاخر الى النقد الموسيقي والغنائي باعتباره مظهرا من مظاهر حياتنا الثقافية، وقد زاد من نمو هذه الفئة وتكاثر افرادها وتعاظم تدخلها المتكرر في شؤون الموسيقى العربية عاملان اثنان:

الازمة التي يعيشها تطور الموسيقى العربية والمخاض الذي تعانيه تبشيراً بمراحل متقدمة، ثم خلو الساحة من النقاد الموسيقيين المتخصصين، في وقت يتعاظم فيه دور الغناء والموسيقى وتأثيرهما في حياتنا العربية.

غير ان هذه الفئة تنقسم هي الاخرى الى نوعين:

- النوع الملم بالموسيقى الماما واسعا عن طريق الهواية والمتابعة المستمرة الدؤوبة التي تصل حدود الاحتراف لدى عدد قليل من افراد هذا النوع.

- والنوع الذي يلم بالموسيقى الماما عابرا كأي مستمع عادي...

وهذا النوع الثاني هو الاكثر عددا للاسف... واذا كان افراده قد فتحوا طريقا بكتاباتهم التي ربطت لاول مرة في تاريخنا المعاصر بين نقد الاعمال الموسيقية والغنائية وبين التعبير الاجتماعي والخلفية الاجتماعية والسياسية لهذه الاعمال، فانهم - حتى الآن - يسببون بلبلة كبرى في ميدان التقييم الفني للحصيلة الغنائية والموسيقية. فهؤلاء - لقلة درايتهم بفنون الموسيقى والغناء - احلوا المقاييس السياسية والاجتماعية محل المقاييس الفنية التقنية، بدل ان يجعلوها مكملة لها...

هذا النوع من النقاد اصبح مسؤولا عن مجموعة لا حدود لها من المغالطات الفنية التي يمسك بتلابيبها القارىء المتوسط الثقافة، فتزيده بلبلة بدل ان تزيده

معرفة ... من هذه المغالطات مثلا :

- ذلك التأليه لسيد درويش.. فمع ان سيد درويش هو بالفعل ابو الموسيقى العربية المعاصرة ومفجرها العبقري ... الا ان تقييم هؤلاء لسيد درويش ينحصر في الطابع الاجتماعي الذي تميزت به موسيقاه، مما خلق لدى الناس مفهوماً ثابتاً بان الموسيقى الجيدة هي فقط الموسيقى التي تولد بين الطبقات الكادحة من ابناء الشعب... اما ما عدا ذلك فتزييف ورخص وابتذال وسقوط فني ما بعده سقوط.

٢ - انكار اية قيمة لكل من سبق سيد درويش ومن لحقه ... فان احدا من هؤلاء النقاد مثلا لم يذكر بالخير ولو مرة واحدة موسيقيا عظيما في وزن محمد عثمان، الذي امكننا من النماذج القليلة التي وصلتنا منه عبر فرقة الموسيقى العربية وجهود عبد الحليم نويرة المباركة، ان ندرك جزءا بسيطا من غزارته وعمقه في ذلك الوقت المبكر جدا من ارهاصات النهضة العربية المعاصرة ...ولدرجة ان هؤلاء النقاد مثلا لا يعترفون ابدا بوجود موسيقيين مثل السنباطي والقصبجي وزكريا احمد ومحمود الشريف وكمال الطويل ... اما محمد عبد الوهاب فهم - في احسن الاحوال - يعترفون له ببداياته الاولى (المتأثرة بسيد درويش) ثم يعتبرون كل ما له من رصيد بعد ذلك مجرد عملية تجارية ليس لها اية قيمة فنية ... وصوت ام كلثوم في رأي هؤلاء ساقط، وقيمته الفنية شيء هامشي، ما دام التقييم السياسي لهذا الصوت - في رأيهم - تقيما سلبيا.

اما اخر ما وصلنا من هذه المدرسة في النقد الموسيقي والغنائي، فهو القول بان الموسيقى العربية المعاصرة لا تضم الا اسمين لهما قيمة فنية حقيقية هما سيد درويش ثم الشيخ امام.

ما هو المطلوب الآن؟ ...... هل نطلب من هؤلاء النقاد ان يصمتوا ويريحونا ويريحوا انفسهم ويتوقفوا عن بث البلبلة في عقول للقراء المتعطشين لاية ثقافة جديدة؟

لا شك ان الحل النهائي لهذه المشكلة هو في ولادة جيل من النقاد الموسيقيين المحترفين والمثقفين ، والمدركين تماما لدور الموسيقى والغناء كعنصر مهم في حضارات الشعوب ..

والى ان يحين وقت ولادة ونضوج هؤلاء النقاد ، فان بوسع الفئة التي تحدثنا عنها بسرعة ان تواصل مجهودها المشكور في بعض نواحيه ، لكن شرط ان يكون لكل صاحب اختصاص اختصاصه .....

فالقول بأن موسيقى محمد عبد الوهاب ساقطة ولا قيمة فنية حقيقية لها ، لأنها لا تعبر - كموسيقى سيد درويش - عن الطبقات الكادحة ، قول غير علمي بل وغير ثوري لأكثر من سبب:

١ - من الثابت في تاريخ الموسيقى الأوروبية ، ان النهضة العظيمة التي ما زالت الكلاسيكية الأوروبية تعيش على موائدها حتى الآن ، قد انطلقت على يد فنانين عاشوا في احضان القصور والكنيسة الاقطاعية ، وعلى رأس هؤلاء يوهان سبستيان باخ ، ابو الموسيقى الأوروبية الكلاسيكية بلا منازع ، وجوزف هايدن ، ابو الفن السمفوني العظيم . ومع ان بيتهوفن جاء بعد هؤلاء يعكس روح عصر الثورة الفرنسية ، عصر الشعوب ، ويدخل روح الموسيقى الشعبية الى قلب الأشكال القديمة كالسوناتا والسمفونية وغيرها ، فأن بروز بيتهوفن كمثال لهذا التطور الاجتماعي الجديد لم يلغِ قيمة باخ وهايدن وموزار ، بل اعتبر تطوراً طبيعياً لحلقات السلسلة المتصلة . ولم نسمع انه قد اعيد النظر في قيمة باخ وهايدن لأنهما عبرا عن مجتمع القصور والكنيسة الا مرة واحدة خلال الثورة الثقافية الصينية ، ولكن اعادة النظر هذه ما لبثت ان سقطت . وهذا لا يمنع أن هايدن عبر عن عصر ومفاهيم ، وبتهوفن عبر عن عصر آخر ومفاهيم اخرى .

٢ - انه عندما كان عبد الوهاب تعبيرّاً فنياً عن الطبقة البرجوازية ، فان هذه الطبقة كانت هي التي تقود النضال الوطني والقومي ، بل والنضال الاجتماعي العربي .

٣ - إن في الأعمال الفنية بكل فروعها شيئاً يعبر عن روح الانسان بشكل عام مهما كانت طبقته الاجتماعية .فلست أدري مثلاً إذا كان هناك غضاضة في أن يستمع غامل الى لحن « الصبا والجمال » الذي لا يعتبر لحناً شعبياً بأي حال من الأحوال ، ويتذوق الأحاسيس المرهفة والاصيلة التي يعبر عنها هذا اللحن ...

وليس معنى هذا طبعاً أن الفن شيء قائم بذاته بغض النظر عن خلفياته الاجتماعية ، ولكن معناه بدقة وبساطة ، إن الحدود الطبقية في الفن اكثر تداخلاً منها في السياسة ، فان اختلفت أسباب القلق مثلاً بين العامل ورب العمل ، فان حالة القلق تبقى حالة انسانية مشتركة بغض النظر عن أصولها وأسبابها ...

مرة اخرى لا اريد أن يفهم من كلمتي السريعة هذه ، الغاء دور عنصر التحليل الاجتماعي في نقدنا الفني ، فهذا مكسب لا يجوز التراجع عنه ، ولكن احلال المقاييس الاجتماعية محل المقاييس الفنية شيء وتكامل هذه المقاييس كلها شيء آخر...

وحبذا أخيراً لو دقق هؤلاء النقاد في مطالعة كتابات النقد الجمالي لكتاب ماركسيين كبار امثال جارودي الفرنسي ، ولو كاش المجري وفيشر النمساوي .

أين المفر؟

لو جاز لنا أن نطرح هذا السؤال: «في أي طريق سيسير تطور الموسيقى العربية، الموسيقى الخالصة ام الموسيقى المغناة» لامكننا ترجيح كفة الطريق الثاني. فالموسيقى العربية مرتبطة بشكل رئيسي، وعلى مر العصور بالكلمة المغناة. بالاضافة الى ان الموسيقى الخالصة قد ازدهرت عادة عند الشعوب التي اشتهرت بالعلوم والفنون التجريدية (كالالمان مثلاً، الذين يحتلون حتى الآن كرسي الصدارة في تاريخ الموسيقى السمفونية)...

ليس معنى ذلك طبعاً أن العرب لم يعرفوا الفنون والعلوم التجريدية، وهم بالتالي لن يعرفوا التجريد في الموسيقى الخالصة (أي غير المغناة)، ولكن من الواضح أن للموسيقى المرتبطة بالغناء حتى الآن على الأقل، الشأن الرئيسي في الموسيقى العربية، ومن المرجح انها ستظل تلعب دوراً رئيسياً حتى في حال ازدهار الموسيقى الخالصة عندنا.

فاذا انتقلنا من التعميم الى التخصيص، لاحظنا ان هناك نوعين من الموسيقى الغنائية:

- موسيقى الأغنية الفردية
- والموسيقى المسرحية

لقد عرف الغناء العربي في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحالي، ازدهاراً مزدوجاً للأغنية الفردية وللمسرح الغنائي. وقد يكفي في هذا المجال الاستشهاد باسمي سلامة حجازي وسيد درويش. فمع ان الثاني، قد اقتصر انتاجه على السنوات الست الأخيرة من حياته، فانه قد وضع في هذه الفترة القصيرة نسبياً موسيقى لعدة مسرحيات غنائية.

ومع أن سيد درويش قد طور كثيراً وأضاف كثيراً في مجال الأغنية الفردية، وقدر لجيلنا أن يستمع الى بعض أدواره، وموشحاته بصيغة عصرية جديدة (دور«أنا هويت وانتهيت»، موشح يا شادي الألحان، اغنية زوروني الخ)...

فان كل الانجازات في مجال الأغنية الفردية لا تبرر ضخامة المقام الفني الذي يحتله سيد درويش، وليس من سبيل الى اكتشاف المبررات الحقيقية للهالة الفنية الكبرى التي تحيط باسم سيد درويش، الا بالاطلاع على تراثه المسرحي.

ولكن الشيء الغريب الذي حصل بعد سيد درويش، هو الخط الذي اتخذه اكبر خلفائه وأعظمهم على الاطلاق محمد عبد الوهاب...

فلأسباب عديدة سيأتي يوما المجال لبحثها بحثاً علمياً وتاريخياً وافياً، ترك عبد الوهاب المسرح الغنائي الذي كان قد ترعرع ونشأ فيه (بدأ يلحن لمسرح منيرة المهدية) واتجه نحو الأغنية الفردية.

والتاريخ يجب ان يذكر لعبد الوهاب انه منذ ان وضع أعمالاً في وزن «الجندول» «والكرنك» و«الصبا والجمال»، انجز خلال نصف قرن من الزمن بناء قلعة شامخة للأغنية العربية الفردية، حتى انه يصعب كثيراً تخيل تجاوز اعمال في وزن «في الليل لما خلي»«واعجبت بي»«كليوباترة»، و«عاشق الروح» إلا انه بات من الضروري الاعتراف بان انشغال عبد الوهاب عن

المسرح الغنائي لم يحرم هذا الخط الفني العظيم من موهبة عظيمة نادرة كعبد الوهاب فقط، بل اغرى كل من جاء بعد عبد الوهاب ومعه، من القصبجي الى زكريا احمد الى السنباطي الى محمد فوزي الى كمال الطويل والموجي، الى التحول عن المسرح الغنائي.

ويقال ان الملحن الكبير محمود الشريف قد فكر مرة بمشروع مسرح غنائي يقوم على الحانه وصوت ام كلثوم بشكل رئيسي، غير أن ظروف زواجهما القصير وطلاقهما الصاعق (في أواخر الأربعينات) دفنت هذه القصة الى الأبد...

غير أنه يبدو ان الهرب من المسرح الغنائي، إذا نجح واستمر لفترة نصف قرن في الموسيقى العربية، فانه امر غير قابل للاستمرار. فالأغنية الفردية ضيقة الأفق بطبيعتها، بالاضافة الى انه لن يكتب لهذه الأغنية، كل سنة بل كل قرن موهبة في وزن عبد الوهاب... من هنا بدأ المسرح الغنائي يفرض نفسه من جديد على ملحنين مثل الموجي وبليغ حمدي (وهما من أقطاب الأغنية العربية الفردية المعاصرة)، كما أن ملحنين مثل الأخوين رحباني قد انغمسا منذ فترة طويلة في تجربة المسرح الغنائي، وان كان مسرحهما قد وقع في فخ الأغنية الفردية.

العقبات ما تزال كبيرة وأعظمها وأكبرها العقبة المادية، فبالاضافة الى النفقات الهائلة التي يتطلبها المسرح الغنائي، فانه يتطلب مجهوداً فنياً خارقاً، لم يتعود عليه ملحنو هذه الأيام الذين يعيش الواحد منهم شهرة سريعة لمدة خمس سنوات على لحن خفيف واحد مثل « ام حمادة » لمحمد جمال مثلاً فاذا حسبنا أن المجهود الموسيقي الذي تكلفه مسرحية غنائية واحدة، يمكن للملحن ان يفصل به ثلاثين أغنية فردية قد تمنحه شهرة مدى العمر، أدركنا احد أهم أسباب تعثر عودة الروح الى المسرح الغنائي العربي...

غير أن الفنان لا يحيا بالمادة وحدها، فلم يعد من شك في أن أي صاحب موهبة موسيقية كبيرة سيحس عاجلاً ام آجلاً بأنفاسه تختنق مع الأغنية الفردية،

ويضطر لدخول عالم المسرح الغنائي الرحب حيث المواقف المعقدة والمتداخلة التي تفتح امام الخيال الموسيقي كل الآفاق.

وإذ عدنا الى عبد الوهاب فاننا بالفعل نسجل دهشة من عزوفه عن المسرح الغنائي وهو الذي تذوق حلاوته في قطعة مثل «قيس وليلى» وحواريات غنائية مثل «عيني بترف» (بين نجيب الريحاني وليلى مراد). غير ان شيوع ظاهرة احتقار المسرح الغنائي في الموسيقى العربية طيلة نصف قرن، امر يتعدى المسؤولية الفردية لهذا الملحن او ذاك، ويؤكد وجود اسباب موضوعية عامة، لا بد من الكشف عنها يوماً ما.

الغناء بين الفردية والجماعية

يكاد يثبت نهائياً وبشكل جازم من خلال كل الأبحاث التاريخية عن اصول الفن والموسيقى في حياة الانسان البدائي، تلك العلاقة العضوية بين الغناء والعمل... فاولى أصوات الغناء التي اطلقها الانسان هي تلك الأصوات التي كانت نوعاً من الحافز النفسي على تنشيط همة الانسان في العمل...

ومن جهة اخرى، وبسبب هذه الولادة الطبيعية لأصوات الغناء عند الانسان، فقد كان طبيعياً ان يولد الغناء جماعياً، خاصة في ظروف العمل القاسية حيث يتحول الغناء المتبادل بين مجموعة العمال الى نوع من التساند البشري، والى سلك كهربائي يصل بين جميع العمال فيجعلهم يشعرون كأنهم يد واحدة تعمل. وبالاضافة الى النماذج التي بقيت عبر التاريخ من هذه البدايات الاولى للغناء، فان نماذج الغناء عند القبائل البدائية في افريقيا تسير في نفس الاتجاه.

ومع بقاء هذه الصفة ملازمة للغناء حتى الآن، حيث تشتهر في كثير من بلدان العالم أغاني البحارة والحطابين والحمالين، وحيث أصبح لكل فئة من هؤلاء صرخة فولكلورية مشهورة، أصبح بعضها يتجاوز حدود البلد الواحد ليكون مشتركاً بين عدة بلدان، فان مما لا شك فيه ان صفات اخرى ومهمات

اخرى قد دخلت الى فن الغناء، ولعل أشهر هذه الصفات في تاريخنا العربي هي غناء القصور... أي أن الغناء - في هذه الحالة - أصبح لوناً من التعبير عن قمة الترف الاجتماعي، والاسترخاء الجسدي والتنعم بملذات الحياة. لذلك لم يكن غريباً ان يتحول الغناء في هذه الحالة من الجماعية الى الفردية...

وفي الوقت الذي كان فيه فن الغناء يتراوح بين الجماعية والفردية في أوروبا، ويمزج بينهما في فن الاوبرا، كان طريق الغناء الفردي هو الذي سيطر على تراثنا الفني.

وما دامت مهمة الغناء في فترة ما كانت إثارة الطرب في لحظات الاسترخاء، فلا شك بأن هذا الطرب يجب أن يكون مزخرفاً غارقاً في تفاصيل جمالية دقيقة، يصعب كثيراً على المجموعة ان تؤديها. لذلك بدأ الغناء عندنا يتركز في الحناجر العظيمة القادرة على ان تخلق في مساحة لحنية صغيرة، عشرات الزخارف والانعطافات والقفلات والنمنمات الصوتية.

لم يكن معنى هذا طبعاً ان الناس كانوا دائماً يتحولون الى مستمعين بينما المطرب القدير هو وحده الذي يتولى عملية الغناء. فقد تحول كثير من ألحاننا وأغانينا الشعبية المتوارثة الى فولكلور جماعي لا ينطلق به صوت الا وتصاحبه كل أصوات الحاضرين.. غير أن هذا النوع من الغناء ظل ملازماً لنوع من الأغاني البسيطة الصياغة القصيرة الجمل الواضحة المعالم، البعيدة عن زخارف الطرب ومنعطفاته... وهذه الأغاني هي ما بقي لنا من فولكلور.

الى أن جاء سيد درويش، فراح باحساس عفوي، وليس فقط بقرار عقلي، يعيد الى الغناء العربي، أغاني الجماعات العاملة... ولعل أبرز أسباب هذا الاتجاه عند سيد درويش كان انه فعلا اكتشف صوته وميله للغناء والموسيقى

عندما بدأ حياته كعامل بناء ، فكان يسلي زملاءه بغنائه ، ويحفزهم على العمل ... كذلك فقد تحول النشيد الذي وضعه في أثناء ثورة ١٩ «بلادي بلادي» الى نسيد جماهيري ، تجاوز زمان مناسبته . فعندما انفجرت أحاسيس الجماهير العربية قبيل حرب ١٩٦٧ ، لم تجد أمامها ما تنسده في أثناء مسيرتها في شوارع العواصم العربية ، بل حتى العواصم الاوروبية سوى نشيد بلادي بلادي ...

غير ان سيطرة الغناء الفردي بعد سيد درويش ، وتراجع المسرح الغنائي أمام تلك السيطرة ، عادت فأغلقت الأبواب أمام تطور الغناء الجماعي عندنا ... فالمسرحيات الغنائية تحمل بطبيعتها الحاناً للكورس والمجموعات البشرية الكبيرة ...

وتطورت الزخارف الغنائية مع عبقرية كبيرة كعبد الوهاب الى حد أصبح معه من غير الممكن للانسان أمامها الا الاكتفاء بدور المستمع ، ما عدا نماذج قليلة من أغانيه البسيطة الشكل والصياغة مثل أغنية «ليلة الوداع طال السهر» التي تحولت في بلد عربي هو فلسطين الى ما يشبه الفولكلور المحلي ، فلا تجد سهرة عائلية الا وتنطلق فيها مجموعة الساهرين بصوت واحد تغني ليلة الوداع ......

الجديد في هذا المجال عندنا هو محاولات عبد الحليم نويرة مع فرقة الموسيقى العربية ، فمع أن نويرة ما زال حتى الآن يقدم ما جار عليه الزمان من الأعمال الغنائية المهمة لملحني القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، ومع أن هذه الأعمال مكتوبة أصلاً للغناء الفردي ، فقد أصر عبد الحليم نويرة على ان تكون المجموعة هي اداته في تنفيذ هذه الأعمال ، بل أنه قسم المجموعة الى مجموعتين : رجالاً ونساء ... ومع إدراك عبد الحليم نويرة لصعوبات بعض المنعطفات الصوتية والقفلات في مثل هذا النوع من الغناء ، فقد ابتكر نوعاً من المجموعة الصغيرة

(ثلاثة رجال أو ثلاث نساء) للانفراد بتأدية بعض المقاطع التي تجسد مرايا الغناء الفردي وتعتمد عليها كلياً ...

بعض الأراء تقول ان هذه المحاولة قد اخرجت هذه الأعمال عن طبيعتها الأصلية ، وبعض الأراء تقول انها محاولة جريئة لفرض الغناء الجماعي حتى على الأعمال ذات الطبيعة الفردية . غير ان كل الأراء أجمعت على ان دقة تنفيذ نويرة لهذه الأعمال على أصوات جماعية ، قد بلغ اعلى مستوى عالمي ممكن ، من حيث ضبط أصوات المجموعة وتدريبها ...

وبعد ، فلم يكن قصدنا من هذه العجالة التنديد بالغناء الفردي والتأكيد على انه ساقط ، وان لا مجال للفن الرفيع الا بالغناء الجماعي . ولكن قصدنا كان استعراضاً سريعاً لمهمات هذا وذاك من ألوان الغناء ، والتأكيد على ان الغناء الجماعي ما زال ثغرة كبيرة في الفنون العربية ، لا يمكن ان يسدها الا تطور المسرح الغنائي وعودة ازدهاره في بلادنا .

هل يولد الغناء التعبيري قريباً عندنا؟

من الثمرات العظيمة التي جناها الغرب من نمو حضارته الموسيقية خلال القرون الأربعة (بين السابع عشر والعشرين) تحديد أشكال القوالب المتعددة للفنون، وخاصة في الموسيقى، حيث يتاح لكل شكل من هذه الأشكال أن يصبح مجالاً للتخصص التعبيري والتقني، فينمو نمواً كاملاً وينضج مع مرور الزمن، ويصبح مجالاً لاضافات واضحة جيلاً بعد جيل... فالغناء الكلاسيكي له اكثر من خط: المقطوعات الكنسية وأغاني مجموعات الكورال (مؤلفات باخ وهاندل وموزار وبتهوفن وهايدن ومندلسن) وغناء الأوبرا... وللغناء الخفيف اكثر من خط أيضاً، الأوبريت والأوبرا الخفيفة، الى جانب الغناء الشعبي الفولكلوري المتوارث والمتطور، ثم اضيف الى كل ذلك في القرن العشرين الغناء التعبيري، حيث تروي الأغنية قصة معينة او حالة نفسية معينة، وحيث لا يعود جمال صوت المغني وجمال الجمل الموسيقية هو المهم، بل قدرة الموسيقى وقدرة المغني على التعبير عن القصة والحالة النفسية، وعلى خلق الأجواء المناسبة لها.

مثل هذه التقسيمات، غير موجودة لدينا بشكل نهائي ومحدد بقواعد علمية، برغم وجود نماذج لألوان عديدة من الغناء عندنا... الأمر الذي يخلط في نشاطنا الفني بين الأغنية الكلاسيكية والفولكلورية والخفيفة. فاذا اضفنا الى هذه البلبلة العلمية تقلص دور المعاهد الموسيقية، وحلول الشهرة عن طريق وسائل

الاعلام محل المعاهد الموسيقية في ممارسة السلطة الحقيقية على حياتنا الفنية والثقافية . فان بامكاننا أن نتصور ضخامة المجهودات التي لا بد من أن تبذل ، حتى نضبط انتاجنا الموسيقي والغنائي ضمن قوالب نوجه اليها المواهب حسب ما يلائمها . فلا نسمع مثلاً صوتاً كصوت المغنية اللبنانية مجدلا المدرب أصلاً على الترانيم الكنسية الغربية ، يؤدي لحن « قدك المياس يا عمري » على طريقة الفرنسيين أو الألمان الذين يريدون تجربة أصواتهم بالغناء العربي .

طبعاً يبدو المسرح الغنائي أول الأمور التي يفتقدها الواحد منا في البحث عن اساليب التخلص من الأزمة الحالية للغناء العربي ... فبينما بقي الطرب هو الشكل الوحيد الواضح المعالم في نشاطنا الغنائي ، فان معظم الأصوات الجديدة ، إن لم يكن كلها عاجزة عن أداء هذا اللون الصعب من الغناء ، لدرجة أن محمد عبد الوهاب يتنبأ باختفاء تفلات الطرب من الغناء العر بي ...

الأغلب أن هذا الرأي فيه بعض المبالغة ، أو بعض التشاؤم ، والأرجح أن الطرب سيصبح لوناً بين ألوان عديدة من الغناء أو انه سيتحول - بالاضافة الى اللون الخاص - نكهة عامة تضع بصماتها على كل الوان الغناء الأخرى ، ولا يؤديه كلون خاص إلا الصوت القادر ، الذي تلقى تدريباً على الموشحات والأدوار القديمة لمحمد عثمان والخلعي وداود حسني وسيد درويش وعبد الوهاب ، والقصائد كالتي وضعها رياض السنباطي . ولكن ماذا عن الألوان الأخرى : كالأغنية الخفيفة والأغنية التعبيرية وغيرها ؟

الحقيقة أن في انتاجنا الغنائي نماذج متعددة يمكن ان تكون اشارات أولية لأنواع من الأشكال الغنائية التي يمكن ان تتطور في حياتنا الموسيقية والغنائية .

فمغناة قيس وليلى التي لحنها عبد الوهاب وغناها مع اسمهان وعباس فارس ما زالت تعتبر تجربة غنية لم تتم الاستفادة منها كثيراً ... فهي قدمت

نموذجاً عصرياً جداً لغناء الموقف المسرحي، بكل ما في ذلك من استفادة من التراث الموسيقي العالمي ومن الاحتفاظ بالشخصية العربية للعمل... كما أن هذا العمل قدم نموذجاً عن الغناء التعبيري (غناء عباس فارس) حيث تسقط أهمية الطرب في الغناء، وتبرز اهمية التعبير عن الموقف فقط... كذلك نذكر في هذا المجال لحن عبد الوهاب الآخر الذي أنشده نجيب الريحاني مع ليلى مراد في فيلم «غزل البنات» (عيني بترف)...

وعلى كل حال فقد كان سيد درويش رائداً في هذا المجال حيث كسر بصوته المعبر الأجش احتكار الاصوات الجميلة في الغناء العربي، فكان يؤدي بصوته الفني بطاقته التعبيرية، الفقير بمزايا الجمال الصوتي، أغنيات تعبر عن صور من حياتنا العامة كأغاني الفئات العمالية (الحمالين، السقايين) وأغاني الحشاشين، وأغاني المسرحيات الغنائية...

وبالاضافة الى عدم تطور هذا اللون في حياتنا الغنائية حتى الآن، فاننا شهدنا انتكاساً غريباً للمسرح الغنائي، ليس فقط من ناحية حجم وجود هذه الأعمال في حياتنا الموسيقية والغنائية بل أيضاً من حيث التحوير الذي طرأ على مفهوم المسرح الغنائي في بلادنا.

ففي الوقت الذي تشتد فيه حاجتنا الى المسرح الغنائي لفتح آفاق غنائية أوسع وأرحب من الأغنية العاطفية الفردية التي ما زالت أغنياتنا تدور حولها منذ سنوات طويلة جداً، فان النماذج القليلة من المسرح الغنائي التي تجدد انتشارها في لبنان ومصر، قد اتجهت الى أن تصبح امتداداً للغناء الفردي نفسه، بدل أن تكون بديلاً عنه أو تطويراً أو اضافة. فاذا بالمسرحية تصبح مجرد اطار يقدم فيه النجم الغنائي مجموعة من أغنياته الفردية الجديدة، التي غالباً ما تكون منفصلة درامياً عن مجرى القصة، بل كثيراً ما يسخر السياق المسرحي ليكون اطاراً تابعاً لأغنيات فردية معينة، فتزول بذلك نهائياً الخاصية التعبيرية للغناء المسرحي، التي نأمل بأن تفتح امام ملحنينا مجالات رحبة في التعبير الفني، فاذا بنا نشاهد

مسرح فيروز، ومسرح صباح ومسرح وردة الجزائرية، وكلها مسرحيات لا يبقى منها إلا اغنيات فردية، ناجحة في كثير من الأحيان، ولكنها لا تضيف جديداً الى الأغنيات الفردية التي تقدم خارج اطار المسرح، حتى من قبل هؤلاء الفنانين أنفسهم... مع أن الأخوين رحباني كانا قد اقتربا خطوات معقولة من المسرح الغنائي الجدي في مسرحيات مبكرة، ولكنهما ما لبثا أن غرقا في هذا النوع الفردي من مسرحيات الصوت الواحد.

فاذا أضفنا الى هذا عدم تحرك لون الغناء التعبيري سواء على طريقة الفرنسيين (جاك بريل وجلبير بيكو) أو على طريقة الريحاني، أو حتى على الطريقة الساخرة الضاحكة التي يعتمدها أحياناً فيلمون وهبي، فاننا نجد أنه مع تدهور اللون الوحيد الواضح المعالم من غنائنا، وهو الطرب وتراجعه الى الوراء، وفقدانه تدريجياً الخامات القادرة على حمل لوائه، فاننا لا نشاهد بداية ازدهار الألوان الأخرى المعقولة، بل مرحلة من الضياع والبلبلة، تهاجمنا فيها ليل نهار أصوات ضعيفة في خامتها، ضعيفة في تربيتها الفنية، عاجزة عن مجرد تجنب النشاز في الغناء، تقدم غناء لا هو بالخفيف ولا هو بالكلاسيكي ولا هو بالتعبيري.

هل بدأنا نسخر العلم لفن الغناء ؟

بعد ظهر الأحد السابق (٥ الجاري) وبينما كانت فترة البث المباشر التعيسة من اذاعة بيروت تبث للمستمع نصائحها السقيمة حول ضرورة « الابتسام للحياة » ، كان أحد علماء الموسيقى العربية في مصر يشد المستمعين (طوال خمس عشرة دقيقة) من اذاعة صوت العرب ، وهو يتحدث عن مشروع علمي عظيم لجمع وتصنيف وتحليل كل التراث الغنائي العربي المسجل على اسطوانات وأشرطة في جميع البلاد العربية ابتداء بمصر ، وذلك انطلاقاً من سنة ١٩٠٣ ، أي عندما سجل اول انسان عربي صوته على اسطوانة .

وبما أن المشروع ينطلق من القاهرة ، وبما أن مصر هي عاصمة الفن العربي المعاصر ، فقد كان طبيعياً أن يبدأ الحصر في الانتاج الغنائي العربي المصري ...

ومع أن المتحدث عن المشروع (لم نسمع اسمه) قد اعطى لمحات قليلة جداً عن المشروع ، الذي يبدو انه ما يزال في بداياته ، إلا أن المستمع يحس اننا بمشاريع كهذا المشروع ، بدأنا نقف على عتبة تسخير العلم تسخيراً كاملاً في جانب خطير من حياتنا الثقافية ، ألا وهو فن الموسيقى والغناء .

خلاصة المشروع باقتضاب هي إخضاع الانتاج الموسيقي والغنائي العربي

بعد جمعه برمته وتصنيفه تصنيفاً تاريخياً وعلمياً (حسب المقامات والايقاعات) الى تحليل علمي تدخل فيه الآلات الالكترونية ...

من غايات التحليل العلمي هذا - مثلاً - التعرف الى تطور الذوق العربي العام في كل فترة من فترات التطور الغنائي العربي ، وذلك ليس بمجرد الاستنتاج العابر، أو الاستماع الى بعض أقوال الأسلاف ، بل بدراسة النماذج التي سادت في كل فترة ، كذلك فمن أهداف المشروع دراسة العوامل الثابتة في فن الغناء العربي ، التي بقيت قاسماً مشتركاً بين كل مراحل تطور هذا الغناء .

ولعل من أطرف تفاصيل المشروع وأكثرها إثارة للمستمع والقارىء ، دراسة أصوات مشاهير المغنين والمغنيات العرب بواسطة الآلات الالكترونية ، وذلك لمراقبة عدة اشياء :

- دقة هذا الصوت بالنسبة لذبذباته ، وانطباق هذه الذبذبات على المسافات الدقيقة بين النوتة والأخرى ، او اجزاء النوتة وأجزائها الأخرى .
- تطور طبقات هذا الصوت مع مرور الزمن .
- مدى محافظة الصوت على الدقة في مراحل شبابه ونضجه وكهولته .

ويبدو ان الدراسة قد شملت جميع المغنين المصريين من كل الدرجات ، فمن المعاصرين خضعت للدراسة أصوات عبد الوهاب وام كلثوم وفتحية احمد ومحمد فوزي وعبد الغني السيد وعبد المطلب وفريد الأطرش وابراهيم حموده وشهرزاد وغيرهم ...

أما عن نتائج اختبارات الدقة الصوتية حسب ذبذبات الآلة الالكترونية فقد قال المتحدث انهم اكتشفوا حقائق علمية مذهلة عن أصوات مغنين متوفين ، وعن الصوتين العظيمين اللذين ما زالا يعيشان بيننا عبد الوهاب ، وأم كلثوم (كتب المقال قبل موت ام كلثوم) ... فبالنسبة للراحلين يقول المتحدث عن المشروع ان ذبذبات الآلة الالكترونية لم تتحرك أبداً امام جميع تسجيلات

يوسف المنيلاوي وأبو العلا محمد (استاذ ام كلثوم وواضع بعض الألحان الأولى لها) .وهذا يدل على أن الدقة في صوتيهما مطلقة ، حتى في اصغر التفاصيل وأدقها ، وهذا شيء مذهل ومحير للعقل ، ونادر الوجود في الأصوات البشرية . أما بالنسبة لصوتي عبد الوهاب وأم كلثوم فالنتيجة لم تكن أقل انذهالاً للعقل ... فمع أن النماذج التي عرضت على الآلة الالكترونية ضمت تسجيلات من طفولة عبد الوهاب حتى كهولته (تسجيل لا تكذبي بصوته والعود المنفرد) فان الذبذبات تحركت على الآلة الالكترونية في أقصى الحالات بنسبة واحد على ألف ومئتين ، ومع أم كلثوم تحركت بنسبة واحد على الف ، وهذه نتائج مذهلة حقاً بالنسبة للآلة الالكترونية التي بوسعها طبعاً أن تلتقط نواقص في الدقة لا تلتقطها اكثر الاذان دقة وعلماً موسيقياً . ويستنتج المتحدث من هذه النتائج العلمية المحضة ، أن أصواتاً في مستوى دقة الأداء عند عبد الوهاب وأم كلثوم ، هي أشياء نادرة التكرار في تاريخنا ، واننا نكون سعداء لو تكررت مثل هذه الظواهر الصوتية عندنا مرة كل مئة عام .

وإذا كان استعمال هذه الآلات الالكترونية في قياس دقة تذبذب الأصوات يتم عندنا للمرة الأولى ، فانها وسيلة علمية معتمدة منذ مدة في بلاد أخرى ، حتى أن عازف الكمان الروسي العظيم دافيد أويستراخ (توفي في أواخر ١٩٧٤) قد خضع لامتحان الكتروني ، فعزف أمام الآلة الالكترونية نوتة « المي » من أسفل السلم الموسيقي على آلة الكمان الى أعلاه ، فلم تتحرك الآلة أبداً ، ومعنى ذلك أن اويستراخ كان مسيطراً على التعبير الدقيق على آلة الكمان بشكل مطلق ليس بالنسبة لآذان مستمعيه فقط ، بل بالنسبة للآلات الالكترونية التي يستطيع بعضها ضبط النشاز حتى لو كان بنسبة واحد على الفين .

وإذا كنا ننتظر بشوق بالغ تطور مشروع الجمع الدقيق لكل تراث الغناء العربي المسجل في القرن العشرين ، ودراسته دراسة علمية من جميع زواياه ، ونشر نتائج هذه الدراسات ، واتخاذ الخطوات المدرسية والاذاعية والاعلامية المترتبة

على هذه النتائج ، فاننا نعتقد أنه لا بد من أن يصل الأمر الى حد امتحان كل الأصوات الغنائية التي تدفع بها الاذاعات العربية كل يوم الى كل بيت عربي ، لأن تسعين بالمئة من هذه الأصوات تسقط امام أي امتحان علمي ، ومع ذلك فان الاذاعات العربية تترك مهمة تكوين الثقافة السمعية لدى ملايين العرب منوطة بمثل هذه الأصوات ، دون أي احساس بالمسؤولية الخطيرة المترتبة على مثل هذا التصرف اليومي ، في الوقت الذي تستباح فيه اذان عشرات الملايين من العرب امام أي صوت نشاز، لألف اعتبار ماعدا الاعتبارات الفنية الموضوعية ...

متى يسيطر الشعر الحقيقي على أغانينا ؟

لو أن الموسيقى الخالصة هي المحور الرئيسي الذي تدور عليه حركة الموسيقى العربية، لما كان لكلام الأغاني عندنا الدور المهم الذي يلعبه منذ انطلاق مدرسة اسحق الموصلي في بغداد وزرياب في الأندلس حتى أم كلثوم، وعبد الوهاب وفيروز ووديع الصافي وصباح فخري وناظم الغزالي.

فالموسيقى عندنا مرتبطة بشكل رئيسي بالغناء، من هنا فان كلام الأغاني لعب وما زال يلعب دوراً كبيراً في تكوين وجدان الانسان العربي.

في المراحل التاريخية المبكرة، أو فيما وصل الينا عن هذه المراحل كانت القصائد هي المنبع الذي يغرف منه الملحنون كلام أغانيهم.. غير أنه بسبب طبيعة الوزن العمودي للشعر القديم، ووظيفة الموسيقى والغناء في ذلك الزمان، والاطار الفردي الذي تدور فيه الأغنية العربية، كانت الكلمات تؤثر في تكوين ايقاع الموسيقى ووزنها أكثر مما تؤثر في خلق الجو التعبيري لدى الملحن....

وحتى القرن التاسع عشر والقرن العشرين، بقيت هذه الظاهرة هي المسيطرة برغم بعض الشواذ طبعاً. ويبدو ان أعظم ما سيذكره التاريخ لسيد درويش هو تكراره لما فعله بتهوفن بالموسيقى الألمانية، أي كسر الاطار الكلاسيكي للتعبير الموسيقي المجرد، وحشو التعبير الموسيقي لحماً ودما انسانياً حياً...

والذي يستمع الى القليل الذي انتشر في أيامنا هذه من أعمال سيد درويش، يلاحظ بوضوح ان كلام الاغنية عنده لا يساعد فقط في خلق الجو التعبيري للحن، بل يخرجه عن إطار الكلاسيكية المجردة كما في ألحان الملحن العظيم الذي سبقه محمد عثمان (توفي سنة ١٩٠٠، أي عندما كان سيد درويش ما يزال طفلاً دون العاشرة من عمره).

ومع ان بديع خيري، الكاتب الرئيسي لكلمات أغاني سيد درويش، لم يعرف عنه انه شاعر مهم، فمن الواضح انه استطاع أن يساهم في تهيئة أجواء جديدة أمام عبقرية سيد درويش الموسيقية.

ماذا حدث بعد ذلك ؟

كان دائماً هناك خطان يلتقيان حيناً ويفترقان في معظم الأحيان.

- خط الكتاب المحترفين لكلام الأغاني.

- خط الشعراء الحقيقيين، الذين يستعين بهم الملحنون احياناً، أما باستعمال أشعارهم التي لم تكن أصلاً موضوعة للتلحين، أو بتكليفهم بكتابة شعر مخصص للتلحين.

ولعل فترة تعاون عبد الوهاب مع الشاعر الكبير أحمد شوقي كانت قمة التعبير عن الخط الثاني. الأمر الذي دفع عبد الوهاب بعد ذلك الى الاستعانة ببعض القصائد العربية القديمة (أعجبت بي، وقالت) ثم بشعراء معاصرين أقل شأناً من شوقي (بشارة الخوري وعلي محمود طه، وابراهيم ناجي وأحمد فتحي)... بل ان هذه التجربة أغرت شاعراً مثل شوقي بأن يندفع في مجال كتابة الشعر المخصص للتلحين، ليس باللغة الفصحى فقط، بل باللهجة العامية أيضاً (في الليل لما خلي، بلبل حيران وغيرهما)... كما اندفع شاعر في وزن

بشارة الخوري الى محاولة طريفة في هذا المجال (كلام اغنية يا ورد مين يشتريك) حيث كانت أداة التعبير مزيجاً من الشعر الفصيح والزجل المصري، وكانت أم كلثوم تسير في خط هذه التجارب بالتعاون مع الشاعر أحمد رامي.

الا ان تكاثر المؤلفين المحترفين لكلام الأغاني طغى بعد ذلك، فارتبط عبد الوهاب مثلاً لفترة طويلة بشاعر أغان محترف هو حسين السيد (من أشهر ما كتب لعبد الوهاب حياتي انت والحبيب المجهول وعاشق الروح)، ثم بدأ المستوى يهبط تدريجياً بعد ذلك، لدرجة عاد معها كلام الأغنية يلعب دور الحشو اللفظي المكمل لوزن الموسيقى، حتى ان بعض الملحنين من غير الموهوبين شعرياً، أصبحوا لا يضعون أحياناً أي كلام على أي لحن يخطر ببالهم، أو يضعون اللحن ثم يسلمونه لأي محترف من كتاب كلام الأغاني، ليضع له كلاماً على وزنه.

طبعاً يجب ان نفرق هنا بين الاغنيات الدارجة السريعة، والاغنيات الكلاسيكية أو الكبيرة، حتى لا نقع في المبالغة في تقييم مدى هبوط مستوى كلام الأغاني عندنا.

فنحن لو أخذنا مثلاً كلام الأغاني الخفيفة في ايطاليا أو اسبانيا أو انجلترا أو الولايات المتحدة لوجدنا كثيراً من الاغنيات ذات الانتشار الكبير، على مستوى بالغ الانحطاط في كلماتها، بالغ الخفة والسطحية ...

ولكن الذي يعوض هذا الانحطاط عند الشعوب الاوروبية، أن هذه الأغاني الخفيفة ليست هي محور ثقافتهم الموسيقية، بل هي آخر درجة في سلم الثقافة الموسيقية عندهم، بينما نجد في أعلى السلم تراث الموسيقى الاوروبية الكلاسيكية العظيمة، أما عندنا فالاغنية هي المحور، صحيح ان هناك فصيلة الأغاني الكلاسيكية أو الأقرب اليها، وهناك فصيلة الأغاني الخفيفة، غير أن

اختلاط الحدود بينهما كثيراً ما يحصل، لحساب الاغنية الخفيفة) فتصبح هي البداية والنهاية، وهي المحور الرئيسي الذي يستقي منه الانسان العربي غذاء لوجدانه واحاسيسه، كما يحصل الآن.

من هنا خطورة هبوط مستوى الكلام (وهبوط مستوى اللحن أيضاً) في الاغنية العربية.

وفي هذا المجال لا بد من تسجيل ظاهرة عظيمة في الاغنية الفرنسية، فبينما يمكن لنا ان نجد في بعض الاوبرات الكلاسيكية الخالدة موسيقياً، كلاماً سطحياً للأغاني، فاننا على العكس نجد لوناً في الغناء الفرنسي الحديث، يغرف من كبار الشعراء، ليس بالنسبة لفرنسا وحدها، بل بالنسبة لحركة الشعر العالمي في القرن العشرين... فلم يعد غريباً ان تسمع اليوم أغنية فرنسية قصيرة من شعر أبلوار أو أراغون... وحتى الأغاني التي يكتب كلامها شعراء أغان محترفون، ارتفعت بواسطة مغنين مثل جاك بريل الى مستوى راق من التعبير عن تجربة انسانية مكثفة، في كلمات قليلة.

معنى ذلك باختصار ان قصر الاغنية ليس شرطاً لخفة وسطحية كلامها.. والمهم في النهاية هو الارتقاء بمهمة الاغنية، فيرتقى كلامها بالضرورة. فالاغنية التي توضع فقط للفرفشة غير الاغنية التي يعصر فيها الملحن والشاعر تجربة انسانية، مهما كانت بسيطة وعابرة.

جيل الوصول السهل

من الواضح ان رقعة المغنين والموسيقيين العرب (بين ملحنين وعازفين) قد اتسعت في السنوات الثلاثين الأخيرة اتساعاً كبيراً له ايجابياته وله سلبياته.

في تلك الأيام الغابرة، قبل الأربعينات، كانت المسارح الغنائية هي النبع الذي يصدر لنا الأصوات المغنية، والأنامل العازفة، وحتى الموالد والأفراح كانت نبعاً للأصوات والعازفين. حتى كبار مغنينا وعازفينا مروا من هذا الطريق في بدايات القرن، بمن فيهم اصوات في وزن ام كلثوم وعبد الوهاب.

ولما ولد عهد الاذاعة في البلاد العربية، وازدهر معه عهد الأسطوانة، بدأت تحصل تلقائياً عملية غربلة وانتقاء دقيقة.

فحتى ذلك الوقت، كان الميكروفون ما يزال حديث العهد في بلادنا، وكانت الأصوات المعروفة في تلك الأيام قد تكونت خارج سلطان الميكروفون؛ فكانت بطبيعة الحال أصواتاً تتمتع بعدة مزايا:

١ - القوة واتساع المساحة، وكان ذلك فرضاً واجباً على كل مغن يريد أن يسمع صوته لآلاف الناس من غير ميكروفون.

٢ - التربية الشرقية السليمة، لأن اصحاب هذه الأصوات كانوا يربون اصواتهم على الموشحات والأدوار الصعبة الأداء المعقدة التركيب، فحتى أصحاب الأصوات ذات الجرس غير الجميل (مثل محمد عبد المطلب مثلاً او الشيخ زكريا احمد) كانوا يتمتعون بقدرة غريبة على أداء المقامات الشرقية، والتنقل بينها والتلاعب بها بسهولة واقتدار لا شك فيهما.

فاذا أضفنا الى هذه المزايا المصاعب التي كانت تحيط بحياة الفنانين في ذلك الوقت، وضعف وسائل الاتصال والاعلام، توصلنا الى تحديد معظم ملامح العقبات التي كان لا بد لصاحب أي صوت من اجتيازها قبل أن يصبح مغنياً معروفاً، ونجماً تتلهف الجماهير الى سماعه، بحيث كان مجرد وصول المطرب الى الشهرة شهادة حق في صوته، لأنه ما كان بوسعه أن يصيب شهرة، في ذلك الزمان (زمان الأصوات العظيمة والغناء الصعب الأصيل)، إلا إذا كان قادراً على اجتياز عقبات الشهرة، ودفع ضريبتها، والوفاء بشروطها البالغة الصعوبة في ذلك الزمان.

حول هذه الأصوات الكبيرة، بدأت تنمو مع الأربعينات والخمسينات أصوات ثانوية، مع تزايد موجة السهولة في الوصول الى الشهرة، غير أن أبواب الاذاعات وشركات الأسطوانات ظلت مع ذلك شبه موصدة في وجه أصحاب هذه الأصوات، فلا شركات الأسطوانات كانت مستعدة للمغامرة تجارياً، ولا الاذاعات كانت مستعدة - حتى ذلك الوقت - بالمغامرة فنياً. فظلت الكباريهات ومسارحها (بكل ما لهذه المسارح من تقاليد الفرفشة والكيف وإثارة الغرائز واشباعها) هي الميدان الوحيد المتاح امام اصحاب الأصوات الثانوية. ومع نمو هذا الخط الثاني في الغناء والعزف، انفتحت أبواب سهولة الوصول على مصاريعها، فلحياة الليل قواعد للغناء والعزف، قليلاً ما تلتقي بقواعد المعاهد الموسيقية، وحتى قواعد الوصول الى الشهرة في النصف الأول من هذا القرن.

ومع تطور الحياة بكل فروعها، ومع ازدهار عهد الميكروفون، والاعلام الواسع الانتشار، بدأت سدود العقبات امام المواهب العادية وما دون العادية في العزف والغناء، تنهار شيئاً فشيئاً، وبدأت أبواب الاذاعات وشركات الأسطوانات تنفتح تدريجياً امام اصحاب المواهب العادية، وانهارت البقية الباقية من هذه السدود مع ازدهار عهد التلفزيون والكاسيت. فقد كان طبيعياً بسبب كثافة البرامج التلفزيونية (عدة ساعات في اليوم) ومع ارتفاع كلفة انتاجها ارتفاعاً باهظاً، أن تدفع الحاجة الى التوفير وتعبئة ساعات البث التلفزيوني الطويلة، الى تخفيف شروط اطلاق لقب مطرب او مغن على أي راغب في الشهرة عن طريق الغناء، حتى أن المستمع يخال أحياناً انه لم يعد هناك اية شروط على الاطلاق، وما ينطبق على المغني ينطبق بنسبة كبيرة على العازفين (خاصة في التلفزيون اللبناني)، فاتساع ساعات ظهور العازفين على شاشة التلفزيون في برامج غنائية، والرغبة التجارية في ضغط النفقات، دفع بصورة حتمية الى التساهل في شروط ظهور العازف على التلفزيون، لدرجة لم يعد معها بين هذه الشروط أن يحسن العازف دوزنة آلته بحيث لا يعزف عليها نشازاً.

في بلاد العالم، ينمو الفن ويزدهر في حلقات وأجيال تكمل بعضها بعضاً، ينمو كل جيل على استيعاب تجارب الأجيال التي سبقته، ثم يضيف اليها، بعد ان تنضجه التجارب، تجربته الخاصة وصوته الخاص ونبرة عصره.

أما نحن، وبعد انهيار كل السدود امام أي طالب للشهرة أو المال عن طريق الغناء أو الموسيقى، فقد اصبح طبيعياً أن تجد مغنياً « شهيراً » من مغنينا الجدد لا يعرف ولم يسمع بالأغنيات الشهيرة التي صنعت كبار الفنانين الذين سبقوه، حتى لو اكتفينا بالعودة ثلاثين سنة فقط الى الوراء. فما بالك لو عدنا الى انتاج محمد عثمان وسلامة حجازي وسيد درويش... بل صار طبيعياً أن نجد مغنين ومغنيات (ولا نقول مطربين أو مطربات) يتصدون لغناء ألحان شرقية صميمة وهم لا يجيدون القفلة مثلاً. وبعضهم لا تستطيع أوتار حنجرته ان تنطق ربع

النوتة نطقاً سليماً. فنستمع مثلاً الى مغنية لبنانية سهيرة جداً في هذه الأيام تغني «موشح يا شادي الألحان» فتنشز في كل ربع نوتة، لأن صوتها مدرب على الغناء الأوروبي، فلا يجيد الا النوتات وانصاف النوتات.

لماذا هذه الفوضى وهذا الانحطاط؟ لأنه لم يعد بين شروط الشهرة في عالم الغناء والعزف، ان يكون المغني او العازف قد تدرب - قبل ان يطرق باب الشهرة - على فنون الغناء والعزف إما في معهد موسيقيّ، أو على الأقل في بيئة وأجواء معقولة، ودون أن يكون قد اضطر لحفظ زبدة تراث الذين سبقوه في الغناء أو العزف، قبل ان يتنطح للانضمام الى قافلتهم، واضافة فن جديد الى فنهم القديم.

محراب الفن وكباريه الفن

عندما كان القدماء يتكلمون عن الفن أو عن قضية فنية كانوا كثيراً ما يستعملون لفظ «في محراب الفن»... وحتى أجدادنا القريبون كانوا ما يزالون يستعملون هذا التعبير. وعند الشعوب القديمة سواء في هذه المنطقة من العالم أو في غيرها كان الفن متداخلاً مع طقوس العبادة...

وحتى الآن، فان العرض الفني، وخاصة الموسيقي، له في العالم حرمته وتقاليده التي تكاد تشبه حرمة وتقاليد المعابد (على اختلاف الديانات)، فليس الكلام فقط مستهجناً في أثناء عزف أية سمفونية، بل ان الاكثار من العطس مثلاً يعتبر خرقاً فظيعاً لحرمة السمع... كذلك فان من تقاليد الصالات الموسيقية الكبرى، بل وحتى المتوسطة والصغرى في الدول المتقدمة، ان يترك المستمع المتأخر منتظراً على الباب، إذا كان العزف قد بدأ، ولا يسمح له بالدخول الا فور انتهاء المقطع الأول، وسكوت الاوركسترا نهائياً عن العزف، أي في فترة الصمت التي تفصل قطعة عن قطعة، أو حركة موسيقية عن حركة في القطعة الواحدة.

وهذه التقاليد لم تنشأ اعتباطياً، ولا جاءت نتيجة حب عسكري للنظام، بل هي تعبير دقيق عن معنى الفن بالنسبة للانسان.

هذا في كثير من البلاد، أما عندنا، فسواء في الحفلات الموسيقية التي نحضرها في المسارح (هذا اذا وجدت مسارح غير الكباريهات) أو في الحفلات المنقولة على التلفزيون، فان أطفالنا ما زالوا يتربون على ان الفن شيء ثانوي، وان أقصى أهدافه ومعانيه هي التسلية والفرفشة وقتل أوقات الفراغ...

ولا ينعكس هذا فقط في هبوط المستوى الفني للمغنين والعازفين عندنا، وامتلاء الساحة الفنية بعناصر غنائية وموسيقية لا يمكنها أن تصمد لامتحانات السنة الاولى في أي معهد موسيقي، بل كذلك في تقاليد الحفلات الموسيقية عندنا.

تذكرت هذا (وما أكثر المناسبات التي تذكرني به) وأنا أشاهد على التلفزيون تسجيلاً لاحدى حفلات المغني العربي الكبير والشهير عبد الحليم حافظ، وهو يغني أخر الحان محمد عبد الوهاب واحد أجمل الحانه وأكثرها جدية وخصوبةً وجهداً في السنوات العشر الأخيرة (« فاتت جنبنا »).

لقد كان المطرب الكبير يقف على المسرح في أثناء عزف المقدمة الموسيقية وكأنه راقصة لا هم لها الا إثارة الجماهير، فيقفز حيناً، ويسلي الناس بالقاء الورد عليهم حيناً آخر، ويصفق للاوركسترا على الواحدة ونص، في حركات بهلوانية يقصد بها - طبعاً - الايحاء للجمهور بقيادة الاوركسترا وإعطائها التوقيت الصحيح...

ماذا ننتظر من الجمهور اذا كان الفنان الكبير صاحب الاغنية يحتقر العمل الفني الذي يقدمه للناس هذا الاحتقار، وكيف تتوقعون ان يتربى لدينا الجيل الذي ينظر الى الفن نظرة احترام واجلال، ويتعاطى الفن بما يستحق من جدية وقدسية... بل كيف تتوقعون ان يصبح لدينا فن راق اذا كان أشهر فنانينا لا فرق لديهم بين تقديم عمل فني كبير لألوف الناس على المسرح، وبين جلسة

فرفشة لشلة من الأصحاب في اخر ساعات الليل في احدى الكباريهات...

شكرا لله على اي حال، لأن هناك، الى جانب هذه التلال من الابتذال الرخيص للفن، ظواهر معاكسة في وطننا العربي، منها - مثلاً - فرقة الموسيقى العربية التي تقدم لألوف بل وملايين العرب الفن المشبع بالطرب في جو من القدسية الفنية التي تزيد العمل الفني جلالاً ومتعة، وتزيد المستمع ثراء انسانياً حقيقياً.

ولو كنت مكان الملحنين، لمنعت الحاني عن كل مطرب أو مطربة يفعل باللحن على المسرح، ما فعله عبد الحليم بلحن «فاتت جنبنا».

الأصالة والعلم

في احدى الامسيات الخاصة التي اقيمت بعد اعلان نتائج احدى مسابقات الشبيبة الموسيقية اللبنانية، كان أحد كبار أساتذة الموسيقى البولونية (عضو في لجنة التحكيم) يستمع الى تقاسيم على العود، من مقامات شرقية خالصة يقدمه الموسيقي الفلسطيني المخضرم واصف جوهرية. فالتفت الى الموسيقي سلفادور عرنيطة، وكان قد فاز بالجوائز الثلاث الاولى في الموسيقى عن قطع ذات طابع غربي، سواء في روحها أو في شكلها الموسيقي، التفت اليه وقال:

أرجوك، ابدأ من هنا، هذا ما ينقصنا وما نود التعرف اليه... ان ما قدمته للمسابقة أعمال جيدة ورفيعة ولكنها أوروبية الطابع، ومهما فعلت، لن تستطيع ان تنافس عمالقة الموسيقى الاوروبية، أرجوك ابدأ من هنا... وكان يتكلم بحماس وتدفق، ويشير بيده الى الة العود التي كانت تعزف تقاسيم شرقية.

هذه واحدة، والثانية هي قصة الهوس الذي يصيب الأوساط الموسيقية الغربية حالياً حول ربع الصوت وينابيعه الشرقية، حيث يشبه هؤلاء الموسيقيون المجوس الذين تبعوا النجم ليدلهم الى ينابيع الخلاص في الشرق....

أما الثالثة فهي قصة الموسيقيين العرب الذين ذهبوا الى الغرب وغرقوا في علومه وقواعده (التي بنيت أصلاً على أساس الوجدان القومي الاوروبي والحضارة الاوروبية) فعادوا الينا يريدون تزويج الغرب للشرق زواجاً عقلياً قسرياً. ولكن اهتزاز الينابيع بل وجفافها عند الكثير منهم جعل هذا الزواج عاقراً، لا ينجب أطفالاً، واذا انجب فهم أطفال مشوهون، لا يلبثون ان يفارقوا الحياة في شهورهم الاولى.

والقصة الرابعة هي قصة أولئك الموسيقيين العباقرة الذين تتدفق ينابيع الموسيقى العربية من بين أصابعهم بكل عفوية وزخم، ومع ذلك فهم لا يعترفون بدور العلوم الموسيقية، ويقولون ان القلب هو القاعدة وهو المعلم في كل الفنون وخاصة في الموسيقى، فاذا لم يوجد شيء في القلب، فان العقل ينتج فناً معلباً لا يهز أحداً.

بين تفاصيل هذه القصص الأربعة تكمن كل عناصر مرحلة المخاض العسير التي تجتازها الموسيقى العربية حالياً.

فلا الدعوة الى العلم في الموسيقى تخلصت بعد من عقد النقص وأدركت ان كل العلوم بنيت أصلاً على الممارسة الحياتية، وان الحياة هي الأصل في كل فن.

ولا التيار الخلاق أدرك كم هي واسعة ولا محدودة تلك الآفاق التي يمكن ان يفتحها العلم الموسيقي أمام ينابيع الاحساس الهائلة الكامنة في المقامات الموسيقية العربية.

تلك هي المعادلة الصعبة التي يبدو ان مخاضاً عسيراً سيسبق وقوفها على قدمين مستقرتين، فلا يعود الذين يحبون الموسيقى العربية على طبيعتها ينظرون الى العلم كعنصر لتشويه هذه الموسيقى (وهي فعلاً تشوه اليوم على أيدي البعض) ولا يعود المتعلمون من الموسيقيين العرب يقفون على أرض غريبة فاقدي

الصلة بشخصيتهم الموسيقية الأصيلة .... فلم يبن فن عظيم في تاريخ البشرية كلها الا على أساس شخصيته المتميزة، وليس هناك فن عالمي الا وله في الأساس جذور في أرضه القومية ... وفي الموسيقى تصبح هذه القاعدة أكثر تجسيداً من أي فن اخر.

دعوة لإلغاء ربع الصوت!

منذ مدة، بدأ اسم وليد غلمية في الصحافة اللبنانية يقترن بلقب دكتور... ولكن الأمر ظل غامضاً: دكتوراه بناء على أية اطروحة؟

وذهبنا الى وليد غلمية لنبحث عن موضوع الدكتوراه، فاذا بالحديث ينقلب الى عرض للاتجاه الموسيقي الذي ينشط على هَدْيه الأستاذ غلمية.

ونلملم هنا تفاصيل القصة من فم وليد غلمية نفسه. حتى أواخر الخمسينات كان توجه وليد غلمية غربياً بشكل مطلق، فهو لا يعزف البيانو والكمان الا بألحان غربية، ولا يكتب إلا ألحاناً غربية...

ثم بدأ فجأة يلاحظ ما تردده والدته من اغان فولكلورية. أما في جامعة اركنزاس (الولايات المتحدة) حيث كان قد بدأ دراسته الموسيقية، فقد لفت اسناذه نظره الى أنه كموسيقي عربي، أولى به الالتفات الى موسيقى بلاده...

كان ذلك عام ١٩٥٩، وبدأ وليد غلمية بحثه عما اسماه الموسيقى الكلاسيكية العربية.

ويقول وليد غلمية انه لم يعثر على شيء، وانه اكتشف اننا لا نملك موسيقى عربية كلاسيكية.

ويزيد في الشرح فيقول ان ابحاثه تركزت على المشرق العربي، لأن موسيقى مصر والمغرب شيء آخر...

طبعاً، اكتشف في بطون الكتب كتابات كثيرة عن موسيقى قديمة، ولكن تدوين هذه الموسيقى كان مفقوداً فقداناً تاماً... فمن الكتب ما تاه ومنها ما أحرق... لذلك - يقول وليد غلمية - لم يبق أمامنا من تراث إلا ما تناقلته الأجيال كألحان فولكلورية.

وحتى هذه الألحان - يضيف وليد غلمية - كانت وما تزال بحاجة الى تمحيص ودراسة دقيقة قبل اعتمادها.. فقد لاحظ مثلاً خلال بحثه أن لحن «عالروزنا» غريب بتركيبه الموسيقي وجوه عن تراثنا الفولكلوري، ثم قاده البحث الى اكتشاف أصل هذا اللحن، فاذا هو قادم الينا من جنوب ايطاليا عن طريق البحارة، ثم شاع في سواحلنا وعم بقية أرجاء البلاد بعد ذلك، حتى ان احدى أوبرات فردي (الموسيقي الايطالي الكبير) تستعمل جملة من لحن «عالروزنا».

ونستكمل من غلمية بقية تفاصيل آرائه الموسيقية التي بنى عليها أبحاثه وانتاجه الموسيقي، فيقول انه يعتبر كل ما أنتج في العصور الحديثة من موسيقى عربية انتاج ساقط، وأن الجزء المصري بالذات من هذا النتاج قد أفسد أذواق الجماهير العربية ... وأن احداً من ملحني هذا العصر لم يأت بشيء جدي، ما عدا بعض الأعمال القليلة لسيد درويش.

وهنا يصل وليد غلمية الى خلاصة ما خرج به من هذه الدراسات والأبحاث المصحوبة بمحاولات كثيرة في التأليف الموسيقي الصرف (غير ما نسمعه من الحان أغاني لوليد غلمية بصوت صباح او جوزف عازار).

يقول وليد غلمية انه اقتنع نهائياً بأن ربع الصوت في الموسيقى العربية هو سبب الفوضى الهائلة في التأليف الموسيقي العربي، وانحطاط مستواه، وأنه لا سبيل الى خلق تأليف موسيقي مبني على التعبير الصرف، وعلى قواعد علمية تسمح بالتوزيع الموسيقي الغني إلا بالغاء ربع الصوت، تماماً كما فعل باخ بالموسيقى الأوروبية قبل أن يضع لها القواعد الحديثة التي تعيش عليها حتى اليوم.

ولما قلنا للأستاذ غلمية ان إلغاء ربع الصوت من الموسيقى العربية سيقتل شخصيتها نهائياً فيزيل منها مقامات مثل الراست والصبا والسيكا والبياتي، أجاب ان شخصية الموسيقى العربية ليست مرتبطة أبداً بربع الصوت، بل بكونها احادية الصوت، لحنية الطابع...

هذا ما قاله الأستاذ غلمية، وهو طبعاً ليس أول موسيقي عربي يدعو الى الغاء ربع الصوت فقد سبقه الى ذلك موسيقيون مصريون، منهم جمال عبد الرحيم والمرحوم أبو بكر خيرت (المدير السابق لكونسرفتوار القاهرة) ومنهم في لبنان مثل توفيق سكر الذي سبق أن حاول إعادة كتابة «عاليادي اليادي» بعد أن سحب منها ربع الصوت (في رأينا أن التجربة كانت فاشلة جداً)... ولكن الأستاذ غلمية يجدد الدعوة حالياً، ويدعمها بمؤلفات موسيقية، ويعتقد فوق ذلك ان كل محاولات تطبيق قواعد الهارموني (التوزيع) على ربع الصوت العربي ستذهب أدراج الرياح...

أراء خطيرة طبعاً، لذلك رأينا أن من حق هذه الآراء أن تعرض بالصراحة والدقة الكاملتين وباب الحوار والنقاش مفتوح طبعاً.

عبد الغني شعبان

ربع الصوت لم يعد مشكلة

أصبح معروفاً وملموساً ان تطور الموسيقى العربية يسير حالياً في خطين متكاملين - في رأينا - واحد يتابع ويطور الخط القديم الموجود والمتراكم من عبده الحامولي الى محمد عثمان الى سلامة حجازي الى كامل الخلعي الى سيد درويش الى عبد الوهاب والسنباطي، واخر يحاول فتح خط جديد وأفاق جديدة للموسيقى العربية بتذليل العقبات الموجودة أمام إدخال مقامات ربع الصوت العربية في مجال التوزيع الموسيقي (كونتربوان وبوليفوني)...

وقد عرضنا في المقال السابق أراء للاستاذ وليد غلمية يقول فيها بأن تطور الموسيقى العربية سيظل مجمداً لحين الغاء ربع الصوت منها... وفيما يلي رأي مناقض تماماً يطرحه الموسيقي النظري الكبير عبد الغني شعبان.

يعرض الاستاذ شعبان المشكلة بخطوط عريضة يمكن تلخيصها بما يلي:

للمشكلة وجهان أحدهما متعلق بالتأليف والآخر متعلق بالتنفيذ على الالات الموسيقية.

بالنسبة للتأليف، يؤكد الاستاذ عبد الغني شعبان بعد سنوات من

الدراسات النظـرية ثم من المحـاولات العملية ان جدار المستحيل هو جدار وهمي، بدليل انه تمكن من بناء عمل موسيقي (مدته ٦ دقائق) مبني على الجملة الاولى من اغنية عبد الوهاب القديمة الشهيرة «مين عذبك»، وهي على مقام الراست، طبق فيه كل القواعد العلمية للفوغ (وهو أحد أعقد وأكمل أشكال التوزيع الموسيقي العالمي) محولاً الجملة الموسيقية من مقام الراست الى السيكا ثم الى الصبا ثم الى البياتي، وكلها من مقامات ربع الصوت العربية الأصيلة...

طبعاً كانت مشكلة تنفيذ هذا اللحن بسيطة نسبياً لأن الاستاذ شعبان كتب العمل لأربع الات وترية (كمان أول، كمان ثان، فيولا ثم فيولنسيل) والآلات الوترية تؤدي كلها ربع الصوت بسهولة تامة...

لذلك فاننا اذا انتقلنا الى الحديث عن الشق الثاني من المشكلة، والمتعلق بالتنفيذ على الالات الموسيقية فاننا نجد ان المشكلة محصورة بالالات غير الوترية (أي بالات النفخ بشكل رئيسي) ثم بالات مثل البيانو...

وهنا يقول الاستاذ عبد الغني شعبان ان المشكلة بدأت أيضاً تسير في طريق الحل، بحيث يثبت يوماً بعد يوم ان جدار المستحيل أمام دخول الموسيقى العربية (كما هي ومن غير الغاء لربع الصوت) رحاب التوزيع الموسيقي العالمي، انما هو جدار وهمي لا وجود له. في البداية كانت هناك محاولات بدائية لادخال، ربع الصوت على الة البيانو... أدت الى نتائج محدودة (عمل فيها كثيرون مثل وديع صبرا ثم عبد الله شاهين وغيرهما) بحيث ان التعديلات التي أدخلت على الة البيانو كانت تسمح باداء بعض مقامات ربع الصوت، ولكن ليس على كل النوتات من الدو الى السي، كما يفترض من أجل تطبيق قواعد التوزيع الموسيقي العالمية...

غير ان هذه الحدود البدائية قد تم تجاوزها الآن على آلتين: آلة البيانو، وآلة

الفلوت (وهي الة غربية تشبه الناي).

فبالنسبة لألة البيانو تمكنت موسيقية عربية شابة في سورية (وجيهة عبد الحق) من تصميم بيانو أدخلت فيه ربع الصوت بالنسبة لكل النوتات (من الدو الى السي) بحيث أصبح مثلاً بامكان العازف أن يؤدي مقام السيكا أو الراست على النوتات كلها ، دو، ري ، مي ، فا ، سول ، لا ، سي ، وكذلك تمكن موسيقي عربي من العراق (اسمه حسام يعقوب ، يعمل استاذاً للموسيقى في كونسرفتوار بيروت) من تطبيق نفس العملية على آلة الفلوت...

ملاحظة : بعد كتابة هذا المقال بمدة ، تمكن عازف « الترومبيت » اللبناني الموهوب نسيم معلوف من تطويع هذه الآلة لربع الصوت تطويعاً علمياً كاملاً ، وقد تمت صناعة الآلة المطوعة في فرنسا.

هكذا ، يقول عبد الغني شعبان ، بعد ان عاين شخصياً الة البيانو العربي ، ان هذه تحتاج الآن الى شيئين :

١ - التعميم ، بحيث تصنع منها كميات كبيرة ، يتم توزيعها على المعاهد الموسيقية في كل البلاد العربية ، ومن ثم تدخل الى البيوت العربية ، كما دخلها البيانو الاوروبي.

٢ - ان يقوم الموسيقيون العرب الملمون بقواعد التأليف الموسيقية العالمية ، بكتابة تمارين لهذه الالة (كالتمارين التي كتبها كبار الموسيقيين العالميين لألـة البيانو الاوروبية) ، تستعمل ربع الصوت الداخل حديثاً الى الة البيانو، تعمياً لاستعمال هذه الآلة وابتكار ما يناسبها من تقنية في العزف والاداء الموسيقي....

يمكننا ان نضع خلاصة لحديث الاستاذ شعبان كما يلي :

ثبت علمياً وعملياً ان ربع الصوت لم يعد مشكلة في وجه تطور الموسيقى العربية ، وانه على العكس سيكون منبع خصب هائل للموسيقي في العالم كله

(وهذا ما يؤكده الاستاذ شعبان) ولكن الوصول الى ذلك يتطلب شيئين هامين :

- مجهودات متواصلة من المؤلفين الموسيقيين العرب.

- مجهودات ضخمة من الحكومات العربية (وخاصة الحكومات الثـرية) لتعميم صناعة كل الة جديدة يتم تطويعها لأداء ربع الصوت، ابتداء بالة البيانو الدمشقي والفلوت والترومبيت، لأن تطويع هذه الالات لربع الصوت لا يمكن ان يؤتي ثماره الا اذا تعممت صناعة هذه الالات، ليخرج جيل من المؤلفين والعازفين الذين سيفتحون أوسع الأفاق أمام التقنـين العلمـي البالـغ الدقـة لشلالات الموسيقى العربية التي لا حدود لغناها وتنوعهـا سواء في المقامـات اللحنية أو الايقاعات.

الفصل الرابع

دفاعاً عن الأغنية العربية
دفاعاً عن المستمع العربي

دفاعاً عن المستمع العربي

في الصفحة الثقافية لاحدى الصحف اللبنانية الرئيسية، ظهر في الشهر الأول من العام ١٩٧٩، مقال صغير يعلق على حفلة قدمتها احدى فرق الاغنية السياسية، ويهنىء كاتب المقال نفسه والموسيقى والفن عموماً بكون أحد واضعي الحان هذه الفرقة قد حقق أخيراً المعادلة التي تفتح باب التطور والتقدم أمام الغناء والموسيقى في بلادنا، لأنه قدم اغنية بكلام عربي ولحن غربي. ثم استخلص كاتب المقال العبرة الفنية من وراء ذلك فقال: «واذا كنا غير متزمتين، نلاحظ بوضوح القدرة التصويرية الأكبر والأوسع للموسيقى الغربية، بالمقارنة مع موسيقانا الشرقية».

هذا واحد من عشرات الافتراءات التي تطلق يومياً، في الكتابات والحوارات الثقافية، اخترته لأنه افتراء نموذجي يكاد يلخص، بروحيته واتجاهه ومدلولاته. معظم أو كل الافتراءات التي تطلق ضد الموسيقى العربية والاغنية العربية، بعضها كاشفاً بصراحه عن نواياه العدائية، وبعضها - وهذا هو الادهى - يطرح باسم الحرص على الموسيقى العربية والدعوة الى تطويرها.

ومع ان كل هذه الافتراءات تصب في مصب واحد، فانها تنبع من ينابيع

مختلفة: بعضها ينبع من جهل بالموسيقى العربية (أو معرفة سطحية بها، غالبا ما تكون أسوأ من الجهل)، وبعضها نابع من جهل بالموسيقى الاوروبية أو العالمية مع تصورات غريبة غير واقعية عن هذه الموسيقى غالباً ما تتلخص في عقد نقص إزاءها، سببها الأساسي - مرة اخرى - الجهل أو المعرفة السطحية. وبعض آخر من هذه الافتراءات نابع من موقف حضاري - سياسي متكامل، يرى ان التخلف صفة عربية أزلية، وان لاخلاص الا باللحاق بالغرب في جميع الميادين، ومنها الموسيقى طبعاً، وبعض آخر - وربما اخير - من هذه الافتراءات ناتج عن محاولات للتفسير السياسي والاجتماعي للفن، يكون اصحابها على معرفة بعلوم السياسة والاجتماع والجمال، ولكنهم على جهل كامل بالفن، تذوقاً أو دراسة، بل احيانا ما يكونون على جهل بكل ذلك.

ومع ان معظم هذه الافتراءات قد تم تناولها، بشكل مباشر أو غير مباشر، في الفصول السابقة لهذا الكتاب، فاني أرى لاكتمال الفائدة، وخروج الكتاب والقارىء معاً بوجهة نظر متكاملة أو شبه متكاملة، ضرورة استعراض أهم هذه الافتراءات أو الشائعات أو الافتراضات الخاطئة، استعراضاً مركزاً، مع نقاش سريع لكل منها. وذلك في محاولة لهدم حاجز الازدواجية التي يعيشها المستمع العربي، بين وجدانه ومزاجه وبين ما يطالعه من كتابات تحاول كلها ان تلبس لبوس العلم والتقدم، الأمر الذي يمزق المستمع العربي بين قناعاته الداخلية العميقة وبين ما يطرحه عليه بعض النقاد والمثقفين.

اذن هذا الكتاب في حقيقته دفاع عن المستمع العربي، بقدر ما هو دفاع عن الاغنية العربية والموسيقى العربية، دفاع عن حرية هذا المستمع، وعن حقه في تقرير مصيره الثقافي (الموازي قطعاً لحق تقرير المصير السياسي) وكشفاً لزيف الادعاء العلمي لكثير من هذه الافتراءات والمغالطات الشائعة.

ولقد تعمدت ادراج هذا الفصل في آخر الكتاب لا في أوله، لعدة أسباب منها:

١ - ان يكون القارئ قد تشبع بالأفكار التفصيلية قبل اطلاعه على اهم الآراء العامة، وذلك تجنباً لأي التباس. فأنا مثلاً أخشى ان يساء تفسير تعصبي لشخصية الاغنية العربية والموسيقى العربية والفن العربي على انه تعصب لكل انتاج غنائي وموسيقي عربي بما فيه السيء. فلا بد ان القارىء لاحظ على مر الصفحات السابقة ان عدائي للهابطين بمستوى الغناء العربي مواز لعدائي للمغتربين عنه، بل لعله أشد.

٢ - ان يكون القارىء قد لمس أيضاً أن الدفاع عن الاغنية العربية وعن شخصيتها لا يعني أبداً الانغلاق على الموسيقى العالمية، والاوروبية منها بشكل خاص. وهذه مسألة ساعيد تناولها بالتفصيل في هذا الفصل الأخير، حتى لا يبقى حولها أي التباس أوسوء فهم أوسوء تفسير. فأنا - بالاضافة الى أرائي العامة - ممن تربوا على سماع الموسيقى الاوروبية الكلاسيكية والموسيقى العربية الأصيلة - قديمها وحديثها - معاً. وأنا ممن تمتعوا عملياً بالاستماع بنهم شديد الى كل ما تقع عليه يداي من تسجيلات للموسيقى العالمية والمحلية بشتى ألوانها. وأنا من المؤمنين بأن التفاعل بين شتى الامزجة الفنية في العالم هو أحد أهم ينابيع الثراء الفني، شرط ان يتم هذا التفاعل على قاعدة وقوف كل مزاج فني أولون فني على أرضه الخاصة، والا تحول التفاعل الى بلبلة والى تبعية، وتحولت نتيجته من الاغناء الى الافقار.

ولعل من الأفضل لترتيب الأفكار وعدم تداخلها الولوج مباشرة الى تفنيد المفاهيم التي أشرت اليها في مقدمة هذا الفصل الأخير.

الموسيقى، الغناء، الطرب

يطلق بعض النقاد وبعض الموسيقيين أحياناً شعارات ومفاهيم يحاولون فيها أن يفرقوا بين الغناء والموسيقى لدرجة الايحاء بأن الغناء درجة متخلفة من العمل الموسيقي، بينما الموسيقى درجة راقية: الغناء عمل غريزي عفوي، بينما الموسيقى

عقلاني لا يأتي الاّ بعد تأمل، الغناء عمل ترفيهي، بينما الموسيقى عمل ثقافي وقد ذهب بعض هؤلاء بعيداً في محاولة فلسفة هذه المفاهيم. فقال بعضهم ان لدينا نحن العرب تلحين (أي موسيقى مغناة) وليس لدينا موسيقى، وقال بعضهم الآخر ان الموسيقى العربية ستظل متخلفة طالما ظلت مشدودة الى الكلمة، ولن تتطور الا اذا تخلصت منها.

ولعل أشد هذه «النظريات» تطرفاً وتحذلقاً تلك التي لا تفصل بين الموسيقى والغناء فقط، بل تقسم الغناء نفسه الى قسمين: قسم يعتمد على الطرب، وقسم يعتمدعلى التعبير، وبديهي بعد ذلك ان يصنف الطرب في درك شديد الانخفاض، وان يعتبر في أسفل درجات فنون الموسيقى والغناء. والخلاصة العامة لكل هذه النظريات ان التراث الغنائي العربي، اذا جرد من كلماته، وقدم كموسيقى خالصة، لا يعود له أية قيمة فنية.

سأقسم الرد على هذه المقولات الى قسمين: الاول عام يتعلق بالتاريخ العام للفنون وبعلاقة الغناء بالموسيقى عند سائر الشعوب، والثاني خاص يتعلق بالعلاقة الخاصة بين الغناء والموسيقى عند العرب.

من الثابت في تاريخ الفنون ان الانسان اكتشف الموسيقى ومارسها عن طريق الغناء، ومن يومها الى الآن ما زالت الحنجرة البشرية أعظم الآلات الموسيقية وأكثرها انسانية (راجع كتب تأريخ الفن وفلسفة الفن، ومنها على سبيل المثال كتاب «ضرورة الفن» للفيلسوف النمساوي أرنست فيشر).

فاذا انتقلنا بعد ذلك الى ما يطلق عليه حالياً الموسيقى العالمية، وهي الموسيقى الكلاسيكية الاوروبية، فاننا نرى ان الكلمة قد احتلت ركناً أساسياً في التراث الموسيقي لثلاث من أعظم مدارس هذه «الموسيقى العالمية»، وهي المدرسة الالمانية - النمسوية والروسية والايطالية.

فاذا كان يوهان سبستان باخ هو الاسم الأبرز والحجر الأساسي سواء

بالنسبة للموسيقى الاوروبية كلها، أو بالنسبة للمدرسة الألمانية - النمسوية بالذات، فان كل التراث العظيم لباخ، أو القسم الأعظم منه، مبني على كلام القداس الالهي، أو على الاعمال الموسيقية الكنسية المعروفة باسم «كانتاتا» و «أوبرا اوراتوريو» (اكثر من ٤٠٠ كنتاتا).

حتى بالنسبة للفن السمفوني وهو ذروة الموسيقى الآلية في التراث الاوروبي، فاننا نرى ان بتهوفن (اعظم مؤلف سمفوني حتى الآن) عندما وصل الى ذروة النضج في تجربته السمفونية، مع سمفونيته الأخيرة التاسعة، احس بأن هذا العمل الذي اختصر كل فنه العظيم، ينقصه عنصر الغناء، أي - بمعنى آخر - العنصر البشري. فبنى الحركة الرابعة من هذه السمفونية على قصيدة للشاعر الألماني الكبير شيلر، مغناة بأصوات منفردة، وبأصوات المجموعة. هذا بالاضافة الى ان الفكرة العامة للسمفونية قد بنيت أصلاً على هذه القصيدة.

فاذا انتقلنا بعد ذلك الى اسمين كبيرين في المدرسة الألمانية - النمسوية (شوبرت ومندلسون) فاننا نرى ان المغناة الكنسية (أوراتوريو) تحتل مركزاً مهماً في مؤلفات مندلسون، وان من أبرز أعمال شوبرت سلسلة من الأغاني العاطفية الفاحشة الثراء اللحني والتعبيري (٦٠٠ أغنية).

كل هذه مجرد نماذج من المدرسة الألمانية - النمسوية (وهي ام الموسيقى الآلية في التراث الاوروبي)؛ فاذا انتقلنا الى المدرسة الروسية، فاننا نرى ان الموسيقى الروسية قد تأسست على الاغنيات الشعبية والتراتيل الكنسية الارثوذكسية، قبل ان يأتي تشايكوفسكي، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ليضع الحجر الأول في عمارة السمفونية الروسية. بل ان من المفيد هنا استذكار حادث خطير وقع للموسيقي الروسي الشهير غلينكا، الذي يعتبر أبو الموسيقى الروسية الكلاسيكية. فقد ذهب هذا الموسيقي العظيم لدراسة الموسيقى في المانيا وايطاليا. ولما عاد الى بلاده (حوالي ١٨٣٤) وضع مؤلفاً آلياً كاملاً هو

سمفونية «تراس بولبا». الا أن غلينكا لاحظ بعد الانتهاء من تأليفها انها (برغم اعتمادها على قصة بطولة شعبية روسية كموضوع) جاءت عملاً فنياً الماني الشخصية، وهنا مزقها، على أساس انها ليست امتداداً طبيعياً للموسيقى الروسية، التي كانت حتى ذلك الوقت ما تزال معتمدة على الموسيقى المغناة.

فاذا انتقلنا الى المدرسة الايطالية، فاننا نصل الى الذروة في هذا الموضوع. فمع ان الموسيقى الآلية (غير الغنائية) قد عرفت في ايطاليا عملاقاً مثل فيفالدي، فقد عادت بعد ذلك، ليتغلب عليها الطابع الغنائي بشكل نهائي، ومع ان كل التسميات العلمية للتدوين الموسيقي الآلي (السمفوني بشكل خاص) متداولة عالمياً باللغة الايطالية (مثال على ذلك تسمية مزاج الحركات السمفونية بكلمات مثل: أداجيو، بريستو، الليغرو) فأن الموسيقى الايطالية قد اتخذت الاوبرا طريقاً لتطورها، ووصلت بذلك الى احدى أعلى القمم في التراث الموسيقي الاوروبي والعالمي. ولم نر ناقداً موسيقياً يعير ايطاليا بتخلفها الموسيقي، لأنها تركت الموسيقى الآلية وعادت للتركيز على الاوبرا، المستمدة أصلاً من أجواء الأغاني الايطالية الشعبية (في نابولي وغيرها). ولم نر ناقداً يتكلم عن تخلف الموسيقى الألمانية لاعتمادها في جزء أساسي من أعمالها الكلاسيكية الشامخة على الكلمة المغناة.

واذا وجدنا من يعير الاغنية العربية بانخفاض مستوى الكلمة فيها أحياناً، فأن من المهم ان نعرف ان أعظم أوبرات فردي وروسيني وبوتشيني حافلة بالكثير من المواضيع السطحية، والكلمات السطحية. كما ان معظم كلام أغنيات «البوب» و«الديسكو» التي يرددها جيل الشباب في بلادنا على انها «موسيقى عالمية» لمجرد انها قادمة من خلف الحدود، هو كلام سخيف ومبتذل. ومع ذلك فلا نجد احداً من نقادنا يكتب كلمة واحدة عن هبوط مستوى الاغنية «العالمية» والموسيقى «العالمية».

ولكن، لنغلق هذا الحديث الجانبي، ولنعد الى الموضوع الاساسي، عن موقع الغناء في التراث الموسيقي العالمي. نحن لم نستعرض هذا الموضوع لايجاد المبرر «الأجنبي» لموقع «الغناء» في الموسيقى العربية، فهذا الموقع جزء من شخصية تراثنا الموسيقي وشخصيتنا الموسيقية، لا يحتاج الى أي مبرر «خارجي»، ولكننا قمنا بهذا الاستعراض السريع لنثبت للقارىء أن مثل هذه النظريات الشائعة ليست دليلاً على تخلف الموسيقى العربية، بل هي دليل على جهل أصحاب عقد النقص بالفنون العالمية التي يدعوننا الى اقتفاء آثارها وتقليدها، إضافة الى جهل معظمهم بموسيقانا.

ولندخل الآن الى تحديد سريع لموقع الغناء والكلمة المغناة في تراثنا الموسيقي.

فمع ان لكل لغة في العالم موسيقاها الداخلية الخاصة، في القطع والوصل والمد والتفخيم والترقيق، فمن المعروف ان الموسيقى الداخلية للغة العربية تختص بغنى خاص، كما أن هذه الموسيقى الداخلية تتجاوز حدود الكلمة المفردة الى تركيب الجملة المفردة، ثم الى تسلسل بناء الجمل المتتالية. فاذا اضفنا الى هذا العمارة الشاهقة للشعر العربي الكلاسيكي، ابتداء من الشعر الجاهلي (الذي قال عنه الشاعر الفرنسي أراغون انه ربما كان أعظم تراث شعري في تاريخ البشرية) فاننا نرى ان الكلمة العربية مرتبطة بالموسيقى ارتباطاً عضوياً لا انفصام له. لا نقول هذا الكلام تفاخراً او تعالياً او تميزاً عن بقية الشعوب، فمثل هذه الصفات المميزة للغة من اللغات، هي حصيلة تركيبة معقدة لعناصر متعددة بينها البيئة والموقع الجغرافي والمناخ، التي تتفاعل لتشكل المزاج العام لشعب ما، وهو المزاج الذي يحكم لغة هذا الشعب وأسلوبه في الحياة وفي المأكل والملبس والتعبير الفني، الى آخر ما هنالك من نشاطات بشرية.

اذن ليس هناك ما يعيب شعباً ما كون مزاجه العام ميالا الى الغنائية، وليس هناك ما يدعو شعباً ما للتعالي العنصري إذا كان مزاجه العام تجريدياً. فاذا ما

كانت السمفونية أعلى مراحل التعبير الموسيقي لدى الالمان، والأوبرا اعلى مراحل التعبير الموسيقي لدى الايطاليين، فليس هذا دليل تفوق شعب وتخلف آخر، بقدر ما هو دليل اختلاف امزجة وخصائص (وكلا الشعبين بالمناسبة ينتمي الى الحضارة الأوروبية، زعيمة الحضارة العالمية في عصرنا الحاضر).

لن نسترسل حتى لا نغوص في علم الجمال وعلم الاجتماع وعلم المجتمعات البشرية، بل نواصل اللمس السريع العام للقضية، فنقول ان الموسيقى العربية ارتبطت بالكلمة المغناة، منذ نشأتها في العصور الجاهلية بأشكالها البدائية (الحداء) وحتى يومنا هذا. بل اننا لو عدنا الى التاريخ القديم للمنطقة العربية، فاننا نرى الغناء متلازماً مع الموسيقى الآلية في العصور الفرعونية والبابلية، كما كان أيضاً عند الاغريق.

كل ذلك لم يمنع العرب من تطوير آلاتهم الموسيقية ومن تطوير نظرياتهم الموسيقية، فصمم الكندي السلم المعدل، الذي أعادت أوروبا اكتشافه بعد قرون مع باخ، وقام زرياب، القادم من بغداد، بتعليم أوروبا المبادئ الأولية لعلم الاصوات (السولفيج)، وكان مسؤولاً مباشراً عن بداية الطفرة الهائلة في صناعة الآلات في اسبانيا وأوروبا.

هكذا اذن، نرى بكل بساطة، أن الغناء عنصر متلازم مع الموسيقى عند كل الشعوب، وأن للغناء عند العرب بالذات ارتباط خاص بجماليات اللغة العربية وموسيقيتها الخاصة، وبالمزاج الخاص للبيئة العربية، وأساليب التعبير الفني التي لا يمكن ان تكون الا وليدة هذه البيئة، في الشكل والمضمون - كذلك نرى أن الغناء لم يوقف تطور الموسيقى في أي مكان، بل كثيراً ما كان سلماً لهذا التطور وتعبيراً عنه، وأن ما يشاع بالتالي من أن الغناء متخلف والموسيقى الآلية راقية، والغناء غريزي بدائي والموسيقى الآلية عقلانية متطورة، كلام غير واقعي وغير علمي. فمثلما هناك غناء راق هناك موسيقى راقية، ومثلما هناك غناء متخلف، هناك موسيقى متخلفة.

وإذا صح هذا في كل مكان، فهو اكثر ما يكون صحة لدينا، ونحن احد الشعوب الغنائية.

من هنا يسقط أيضاً الادعاء بأن مزاج الطرب في الغناء العربي هو سبب من أسباب التخلف، أو تعبير عنه على الأقل. فالطرب المعبر عنه بالزخارف العربية (في التلحين والغناء) وبالقفلات المميزة في آخر الجمل الموسيقية والغنائية، هو على العكس مما يشاع، سمة أخرى من السمات المميزة من فلسفة الجمال الخاص في التعبير الفني في الأغنية العربية والموسيقى العربية، مثله في ذلك مثل الزخرفة التي تسود فن العمارة العربية، والتي يعود اليها الغرب حالياً باعتبارها الينبوع العظيم للتجريد الفني في أرقى وأكمل صوره.

هل يعني ذلك الحجر على محاولات إيجاد موسيقى آلية عربية منفصلة عن الغناء، أو اصدار التنبؤات الغامضة منذ الآن بأن الفشل سيكون مصير كل هذه المحاولات؟

ليس للفن حدود، بل ليس للتطور البشري حدود في أي مجال من المجالات. ولقد عرفت الموسيقى العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين محاولات ممتازة لوضع العديد من القطع الموسيقية الآلية، كان واضعوها هم أبرز ملحني الأغنية العربية. كما أن مجهودات ضخمة بذلت في القرن العشرين لتوسيع وتعميق الطاقات التعبيرية للأغنية العربية، سجل بعضها نجاحاً باهراً، مع الاحتفاظ الكامل بكل خصائص شخصية الأغنية العربية والموسيقى العربية، بما في ذلك الطرب. ونحن نرى على سبيل المثال - لا الحصر - ان أغنية «في الليل لما خلي» سجلت قمة عالية من قمم التعبير الفني والموسيقي والطرب في الوقت نفسه، مع أنها كانت من أولى محاولات محمد عبد الوهاب.

المجال اذن مفتوح امام تطوير الأغنية العربية، وتوسيع آفاق الموسيقى العربية الآلية، بلا حدود ولا قيود، اللهم سوى قوانين الطبيعة التي تقول أن المزاج الفني والمعيشي لأي شعب، ليس وليد الصدفة، بل وليد عناصر عديدة ليس بالامكان تجاهلها او القفز من فوقها. بل ان الابداع الفني ليس في النهاية سوى تعبير عن استيعاب هذه العناصر.

العالمية والمحلية في الفن

من الأفكار الشائعة التي نسمعها تتردد على السنة الكثير من موسيقيينا ومغنينا ونقادنا ومثقفينا عموماً، هاجس تحويل الأغنية العربية من أغنية محلية الى أغنية عالمية. غير أننا لو دققنا البحث وراء ما تحمله كلمتي «محلية» و«عالمية» من معان، لرأينا تنوعاً كبيراً في الآراء والمفاهيم حول هذا الموضوع. لذلك فاننا سنقصر المناقشة هنا حول المفهوم الأكثر شيوعاً عن المحلية والعالمية، وهو المفهوم الذي كان يعنيه فريد الأطرش عندما ظل يردد طوال ثلاثين عاماً أنه جعل الموسيقى العربية عالمية، لأن لحن اغنيته الشهيرة «يا زهرة في خيالي» كان يعزف في بعض علب الليل الأوروبية، والذي كان يعنيه أيضاً عبد الحليم حافظ عندما كان يرى اغنيات الفيس بريسلي وشارل ازنافور وانريكو ماسياس متداولة في جميع انحاء العالم، فيتمنى أن تصبح أغنياته في يوم من الأيام متداولة بالاتساع نفسه.

إن أفدح ما يرتكبه حاملو هذا الرأي الخلط التام بين انتشار أغنية ما أو قطعة موسيقية ما وبين القيمة الفنية الحقيقية لهذه الأغنية أو الموسيقى. فمن المهم جداً أن نتنبه ونحن نقف امام الانتشار الهائل لموسيقى «البوب» و«الديسكو» الحالي في كل أرجاء العالم، الى طبيعة العصر الذي نعيش فيه، ومراكز القوى الفعلية في هذا العصر، وأهمها شبكة الاقتصاد العالمي الخاضع للولايات المتحدة الاميركية بالذات ولفلسفة الاستهلاك والترويج الاعلاني لأي انتاج يراد

ترويجه، سواء كان هذا الانتاج سيارة أو اغنية او - وهذا هو الأخطر - نمطاً كاملاً للحياة، يراد له ان يعمم في كل بقعة من بقاع الكرة الأرضية.

لو امسكنا بطرف الخيط هذا، لانهارت امام عيوننا كثير من مسلمات الحياة العصرية التي تطحننا في دوامتها وتكاد لا تترك للواحد لحظة واحدة يتمتع فيها بحرية اختيار ما يلبس أو ما يأكل أو ما يسمع او ما يقتني في بيته.

فاذا أضفنا الى ذلك اننا نعيش منذ ثلاثة قرون عصر زعامة الحضارة الأوروبية، اقتصادياً وعلمياً وثقافياً، فاننا نرى بوضوح ان اكثر من عنصر يقف وراء رواج الانتاج الثقافي (والموسيقي) الأوروبي، وأن القيمة الفنية ليست سوى احد هذه العناصر. صحيح أن موسيقى «الديسكو» الوافدة الينا من اميركا لا يمكن لها ان تنتشر لولا انها تعبر عن مزاج شائع لنمط حياة شائع لدى جيل معين، هو جيل الشباب، ولكن من قال ان هذا النمط من الحياة صحيح، ومن قال انه غير مفروض على بقاع كثيرة من العالم بضغوط آلة استعمارية لم يعرف التاريخ بعد مثيلاً لجبروتها، وتشابك اساليبها؟

ان أوروبا نفسها تتململ منذ عقود تحت وطأة سطوة نمط الحياة الأميركي وقيمه الخلقية والاجتماعية والثقافية، مع أن أوروبا هي الأم الشرعية للحضارة الأميركية المعاصرة. فكيف يكون الحال مع العالم الثالث وشعوبه؟

مرة اخرى نتوقف عن الاسترسال، ونقف عند حدود لفت النظر الى قاعدة ذهبية تقول: «ليس كل ما هو شائع قيّم»، فاذا نحن اردنا تقليد موجات الموسيقى والغناء الشائعة في العقدين الأخيرين، لنؤمن «العالمية» لانتاجنا الغنائي والموسيقي، فسنخسر أنفسنا دون ان نربح شيئاً.

نقف بعد ذلك عند جانب آخر من المسألة، هو الشعور بتخلف موسيقانا والخجل منها اذا لم يستطع اي أجنبي تذوقها.

هذا معيار آخر بالغ الخطأ والشطط. نحن نعيش كما قلنا عصر تزعم أوروبا

للحضارة العالمية. ومن السمات المميزة لهذه الزعامة أن رائد النهضة الموسيقية الحديثة في أوروبا، الألماني يوهان سبستيان باخ، قد الغى منذ أوائل القرن الثامن عشر ربع الصوت من السلم الموسيقي في أوروبا، حتى أصبح ربع الصوت هذا، بالنسبة لاذن الانسان الأوروبي في أواخر القرن العشرين شيئا هجيناً.

ولكن هذا السياق التاريخي شيء، والقيمة الحقيقية للموسيقى العربية والمقامات العربية والايقاعات العربية شيء آخر.

ان أوروبا نفسها، قد بدأت تحس، وهي بعد متمتعة بزعامة الحضارة العالمية، ان ينابيعها الموسيقية أخذت تجف. وهذا ما يفسر الانتشار المجنون لأي موجة موسيقية جديدة. لمجرد أنها تحمل احتمال الوعد بالخروج من المأزق. ويجب أن نقف هنا أيضاً لنتأمل ذلك الاقبال الحالي الغريب على أغنيات معينة لا لشيء الا لأنها تحمل حرارة الايقاعات الافريقية، أو حرارة الأنغام الشرقية مع أن اصحاب هذه الأغاني (مثل ديميس روسوس) لا يقدمون الا فكرة باهتة جداً، بل وكاريكاتورية عن الموسيقى الشرقية.

اذن، ومن غير تبجح أو اي خداع للنفس او توهم بأن الموسيقى الغربية قد وصلت الى الكمال ولم تعد بحاجة الى أي تطوير، فاننا نؤكد أن انتشار الموسيقى العربية عالمياً امامه عدة حواجز ليس بينها قطعاً ضعف القيمة الفنية أو انعدام القيمة الفنية لهذه الموسيقى. من هذه الحواجز كما قلنا ابتعاد اذن المستمع الأوروبي والأميركي منذ ثلاثة قرون عن ربع الصوت، الذي هو روح الموسيقى العربية، ومن هذه الحواجز أيضاً أن الحضارة العربية لم تخرج بعد الى استعادة مركزها الطبيعي، وأن نمط الحياة العربية بالتالي ما زال غير قادر على أن يطرح نفسه (بكل قيمه ومثله) طرحاً عالمياً، كما كان نمط الحياة العربية يطرح نفسه على كل العالم في مرحلة ازدهار الحضارة العربية بين القرنين السابع والرابع عشر.

إن اللهاث وراء المفهوم الخاطىء للمحلية والعالمية، قد أوصلنا الى نتائج مؤسفة، منها أن فنانين عربا يشتركون في مهرجانات سياحية عالمية للأغنية،

ليس لها أية قيمة فنية حقيقية، بأغنيات لا علاقة لها أبداً بالموسيقى العربية، لا التقليدية ولا التراثية ولا الحديثة، لا لشيء الا ليستجدوا ذوق الجمهور الأوروبي فيصفق لهم، ويمنحهم جوائز وألقابا ليست لها أي قيمة علمية، ثم يعودون الينا عود «الفاتحين المظفرين» ليبيعونا أوهام تحويل الأغنية العربية الى أغنية عالمية. وحتى أعطي القارئ فكرة عن المدى الذي ذهب اليه هذا اللهاث السخيف وراء العالمية، فأن احد المتخصصين في الاشتراك بهذه المهرجانات السياحية نظم مؤخراً في لبنان مسابقة للأغنية، كان أحد شروطها (كما نشر في كل وسائل الاعلام) أن لا تدخلها أية آلة شرقية، أي ان تعزف على الآلات الغربية وحدها. لماذا؟ طبعاً حتى تكون مفهومة من قبل الجمهور عندما تعزف في أوروبا. إن الاستمرار في هذا الطريق، لم يعد بعيداً عن الوصول الى مرحلة تعلن فيها مسابقة للأغنية العربية، تستبعد الآلات الشرقية، وتستبعد اللغة العربية أيضاً، فهذا أجدى للانتشار العالمي وأسهل، اليس كذلك؟

ليس هذا التساؤل من باب السخرية المتطرفة، فالذي ينظر الى حال الأغنية العربية الآن، يرى ان الشروط التي أعلنها منظم المسابقة التي تحدثنا عنها، يكاد يلتزم بها معظم الملحنين والمغنين العرب. فالملحنون نزعوا من مخيلتهم الموسيقية المقامات المبنية على ربع الصوت، وكذلك فعل المغنون، وذلك لاستكمال شروط الانتشار السريع للأغنية، وطواعيتها للعزف من قبل الفرق الحديثة المعتمدة أصلاً على الغيتار والأورج، وقدرتها على اجتذاب آذان الشباب التي قلما اصبحت تطرقها نغمات الصبا والسيكاه والرصد والبياتي، لا لشيء الا لأن جون ترافولتا لا يتنازل ليغني على هذه المقامات، ولأن الغيتار لا يعزفها. فاذا ما تذكر احد هؤلاء الملحنين أو المغنين فجأة انه عربي، وأن هناك في الموسيقى العربية شيئاً اسمه ربع الصوت، جاء مروره السريع بهذه المقامات أشبه بمرور الأميركي الذي يحاول ان يغني بالمقامات العربية، فالمقامات العربية الأصيلة ممسوخة في حناجرهم ومشوهة على أوتارهم كأنها مخلوق هجين كريه.

لقد علمنا تاريخ الفنون ان أي عمل فني لم يصبح عالمياً - أي لم يدخل في التراث الانساني العام - عن طريق خلع جلده وارتداء جلد الآخرين، أو عن طريق التكيف بمستلزمات الانتشار التجاري، أو عن طريق تقليد الفنون المتداولة أو ما شابه ذلك من ضروب الوصول الى الشهرة عن اقصر الطرق، إن كل ما دخل التراث العالمي من أعمال فنية، إنما كان في الأساس تعبيراً أصيلا عن بيئته وعصره، وهو لم يصبح مفهوماً من سائر الأمم ومتداولاً بينها الا لأنه كذلك. ويخطىء من يظن أن هذا الانتماء للتراث الانساني العالمي مرادف للانتشار، بل انه احياناً نقيض الانتشار السريع السهل. فموسيقى باخ - مثلاً - ظلت مجهولة ليس عالمياً فقط بل حتى على الصعيد الألماني المحلي، حتى بعد مرور مئتي سنة على وفاته، وانتظرت مجيء مندلسون ليكشف عنها القناع. وكثير من الموسيقيين والرسامين الذين تتبوأ أعمالهم مكاناً بارزاً في التراث الانساني العالمي حالياً ظلوا في حياتهم اما مجهولين أو محاربين، وكثير منهم من عاش بائساً، لا يؤمن له انتاجه الفني قوت يومه.

ولو بحثنا عن القاعدة الذهبية وسط هذه الحقائق والوقائع لوجدنا انها تكمن في الشعار القائل: ليس هناك فن عالمي عظيم، إلا اذا كان - قبل ذلك - فناً محلياً عظيماً. والفن المحلي العظيم ليس دائماً هو الفن الأكثر انتشاراً، بل انه قد يكون أحياناً الأقل انتشاراً في عصره ولكن هذه مسألة أخرى تتعلق بالتجديد الفني وشروطه، سنفرد له مقالاً مستقلاً في الصفحات اللاحقة.

التوزيع الأوركسترالي

هناك عنصر آخر من عناصر العمل الموسيقي يدور حوله في بلادنا عدد من المفاهيم الخاطئة. فهناك من يربط بين التطور في التأليف الموسيقي وبين التوزيع الاوركسترالي. وبذلك يرى ان الغناء العربي في معظمه متخلف وضعيف لأنه لا يعتمد على التوزيع الاوركسترالي.

الأمر البديهي الذي لا بد من التأكيد عليه قبل مناقشة هذا المفهوم الشائع، هو ان تطور الاوركسترا وزيادة تلوين أقسامها بين نحاسيات ووتريات وآلات نفخ وآلات ايقاع، بالاضافة الى تطور فنون التوزيع الاوركسترالي، كل هذا فتح آفاقاً جديدة لا حدود لها امام تطوير وسائل التعبير الموسيقي. غير ان هذا يجب ان لا يعني، وهو لم يكن يعني في يوم من الأيام، ان التوزيع الاوركسترالي هو المحور الأساسي للتعبير الموسيقي.

فاذا أردنا التشبيه لتبسيط الأمر أمكننا تشبيه التوزيع الاوركسترالي بالألوان في الصورة الفوتوغرافية. فليس من شك في ان اختراع الفيلم الملون في فن التصوير قد فتح أمام التصوير الفوتوغرافي أبواباً جديدة للتعبير الفني. ولكن ذلك لا يعني بالضرورة ان كل صورة ملونة، هي بالضرورة صورة جيدة فنياً، بل أننا كثيراً ما نرى المصورين الجديين يبتعدون عن الفيلم الملون، من باب

التحدي، ليثبتوا ان التعبير الفني القوي يمكن ان يصل للمتذوق عن طريق الفيلم العادي البسيط (أبيض وأسود) وان لديهم من قوة التعبير ما لا يحوجهم لاستعارة القوة من الفيلم الملون. الأمر يكاد يكون كذلك حرفياً بالنسبة للموسيقى البسيطة والموسيقى الموزعة أوركستراليا. فالآفاق التعبيرية التي تفتحها فنون التوزيع الاوركسترالي لا تعني أبداً ان كل موسيقي موزعة أوركستراليا، هي بالضرورة أقوى من أي موسيقي غير موزعة، أو موزعة توزيعاً بسيطاً. ان الشحنة التعبيرية والانفعالية الأساسية في العمل الموسيقي يمكن ان نكون ظاهرة فيه وهو بعد في أول أشكاله البدائية. بل اننا عرفنا موسيقيين كباراً لم يتعاطوا التوزيع الاوركسترالي. ففن شوبان العظيم مكتوب بمعظمه لآلة البيانو المنفردة. ومع ذلك فأن في قطعة واحدة من قطع «البولونيز» من قوة التعبير الفني ما لا تصل اليه آلاف االقطع الموسيقية، الموزعة أوركستراليا. كما ان فنانا كبيراً آخر مثل باغانيتي كان يعتمد أحياناً على غيره لتوزيع مؤلفاته للكمان والاوركسترا. ومع ذلك فان الجانب الاوركسترالي في أعمال باغانيتي باهت جداً. ولكن باغانيتي لم يمنع اعتباره موسيقياً كبيراً، بسبب عبقريته في التأليف لآلة الكمان. بل ان مؤلفاً سمفونياً روسياً عظيماً، هو بروكوفياف، كان يكلف غيره أحياناً بتوزيع أعماله للاوركسترا، مع ان أعماله مكتوبة في معظمها للاوركسترا.

نقول هذا، وفي ذهننا كثير من الملحنين العرب الذين يلجأون أحياناً الى آخرين لتوزيع أعمالهم، وعلى رأس هؤلاء محمد عبد الوهاب، الذي تعاون على التوالي مع عزيز صادق ثم اندريا رايدر ثم علي اسماعيل، والأخوين رحباني أحياناً. فمن الشائع شعبياً الغمز من الفنان الذي يفعل ذلك، واعتبار الموزع هو صاحب المساهمة الأساسية، والأكثر تطوراً ورقياً في العمل، واعتبار الملحن، صاحب المساهمة الثانوية، والبدائية.

ومع ان هذا الموضوع محسوم بالنسبة لدارسي الموسيقى، فمن المفيد تذكير من يحملون هذا الاعتقاد الخاطىء في الأوساط الشعبية بأن أي صاحب موهبة

موسيقية عادية يمكنه بعد دراسة أربع أو خمس سنوات في أي معهد موسيقي معقول، أن يتعاطى التوزيع للاوركسترا، بينما ليس في وسع أعظم معهد موسيقي في العالم ان يخلق موسيقياً أو ملحناً من انسان ليست لديه موهبة التأليف الموسيقي بالفطرة.

ونستشهد بمثال آخر قبل الانتقال الى الخلاصة النهائية في هذا الموضوع، فأمامنا واحد من ابرز ملحني الاغنية اللبنانية، فيلمون وهبي، الذي لا يقرأ النوتة، ولا يجيد، بالاضافة الى فطرته الموسيقية الهائلة، غير قليل من العزف على العود. ان هذا لم يمنع فيلمون وهبي ان يعطي فيروز مجموعة من أهم أغانيها وأكثرها تأثيراً في الناس (مثل فايق يا هوى). ومن الواضح ان القوة الانفعالية في هذه الأغاني نابعة من الفطرة الموسيقية العظيمة لفيلمون وهبي وليس من التوزيع الذي أضفاه الأخوان رحباني على اللحن.

اننا نذهب الى ابعد من ذلك لنقول ان التوزيع، إذا لم يكن في مستوى التأليف، قد يسيء الى العمل الفني ويضعف من طاقاته التعبيرية بدل ان يقويها. وأمامنا مثال «مريت على بيت الحبايب» التي غناها قديماً عبد الوهاب بتوزيع بسيط جداً لاوركسترا محدودة، ثم أعاد توزيعها رفيق حبيقة لاوركسترا أكبر، وبالغ في إدخال ألوان جديدة من التوزيع عليها. ان المقارنة بين العملين، تظهر لنا بوضوح تام ان العمل القديم يتفوق على العمل الجديد من حيث قوته التعبيرية، ليس بسبب تفوق صوت عبد الوهاب على صوت مقلده صفوان بهلوان فقط، بل أيضاً لأن موزع اللحن الجديد، رفيق حبيقة، لم يلتقط روح الشجن العميق في اللحن، فأعمل فيه ترقيصاً وزخرفة سطحية لدرجة طمست الروح الأساسية للحن، وشوهتها بدل ان تبرزها بوضوح أشد للمستمع.

طبعاً، نحن لا ندعو الى العودة لتقديم الأغاني مع آلة منفردة، أو العودة الى التخت الشرقي المحدود، ولكننا فقط ندعو الى عدم تغليب الشكل على الجوهر،

ووضع التوزيع الموسيقي، الممكن الالمام به في سنوات قليلة من الدراسة، فوق الموهبة الفنية الأصلية. ان العلم يصقل الموهبة اذا وجدت، ولكنه لا يخلقها حيث لا وجود لها.

هل هي الأغنية العربية الجديدة ؟

من المواضيع التي لا بد من التطرق اليها في الحديث عن الاغنية العربية ومشكلاتها ، موضوع الاغنية السياسية ، التي يحاول البعض ان يطلق عليها اسم الاغنية العربية الجديدة .

مرة اخرى نحدد الموضوع قبل الدخول في تفاصيله ، فنحن نعني الموجة الجديدة من الاغنية السياسية التي راجت في السبعينات . لأن الاغنية السياسية في بلادنا لها تاريخ طويل عريض ، وان كان بعض النقاد والمثقفين لا يحبون الاعتراف به ، فمنذ معركة السويس في ١٩٥٦ ، انخرط كبار المؤلفين والملحنين في خوض غمار ما سمي في تلك الأيام « الاغنية الوطنية » ، ومهما قيل عن انتهازية البعض وتقلب البعض وافتعال البعض (وكل هذا كلام صحيح) فقد عرفت هذه الفترة عدداً غير قليل من الأغاني والأناشيد الوطنية التي جمعت بين القيمة الفنية العالية والأصالة والانتشار والتأثير الجماهيري الواسع .

إذن ، نحن لا نشمل في حديثنا هذه الموجة من الغناء الوطني ، التي انهارت انهياراً شبه تام في السبعينات فأصبحت ، بكليتها لا بجزئيتها فقط ، مفتعلة وساقطة فنياً ، بل نحصر الحديث في الموجة الجديدة المسماة « الاغنية

السياسية»، والتي يعتبر الشيخ إمام في مصر أبرز رموزها، بالاضافة الى مارسيل خليفة وخالد الهبر في لبنان.

ومع أننا لمسنا بعض جوانب هذا الموضوع في المقال المعنون «الموسيقى، بين الفن والسياسة»، فاننا نقف امامه هنا وقفة اطول واكثر تفصيلاً.

نبدأ بالتأكيد على انه بالرغم من محاولة وضع كل أصحاب الاغنية السياسية الجديدة في سلة واحدة، بسبب التقارب بين الخط السياسي واللغة السياسية التي يطرحونها، فأن من الواضح تماماً ان بين بعض هؤلاء الفنانين من الاختلاف الفني ما يصل أحياناً حد التناقض الكامل. ولنضرب أكثر الأمثلة وضوحاً بمحاولة المقارنة بين ما يقدمه الشيخ إمام في مصر وما يقدمه خالد الهبر في لبنان.

ففي الوقت الذي نعرف فيه ان الشيخ إمام قد تربى أصلاً في الحضن الموسيقي لزكريا أحمد، أبرز ممثلي الأصالة العربية والمصرية بين ملحني القرن العشرين، واشتهر بترديد الحانه قبل ان يؤلف أي لحن خاص به، فان خالد الهبر تربى في حضن الفن السياسي لليسار الاميركي، وأغاني المغنية «جون بايز» بالذات.

وهكذا، فبينما نرى الشيخ إمام ضارباً جذوره في أعماق الأرض العربية، فاننا نرى خالد الهبر مغترباً عنها اغترابا كاملاً، يحمل غيتاره ويغني لأهالي كفركلا أغاني لا يمكن ان يفهمها الاّ أهالي هيوستن ودالاس في أقاصي الغرب الاميركي. أما مارسيل خليفة، فمع أنه أقرب الى المزاج العام لتراث الاغنية العربية (خاصة وانه يعتمد على آلة العود لا الغيتار) الا أنه غير راسخ القدم في هذا المجال أيضاً، ربما لأنه ابتدأ من حيث انتهى الاخوان رحباني، اللذان تاها لفترة غير قصيرة في مجاهل الاغتراب الفني باسم التجديد والعصرنة.

هذا من ناحية التقسيم الفني لنماذج بارزة من أصحاب الاغنية السياسية،

حاولنا في اختيارهم التحديد بالاختيار النموذجي، بدلاً من التعميم الذي يحتاج بحثاً مطولاً منفصلاً.

ننتقل بعد ذلك الى المقولة التي تحاول اعتبار ان الاغنية العربية المتداولة والمعروفة قد لفظت أنفاسها الأخيرة، وان تيار الاغنية السياسية الجديدة هو خشبة الخلاص للأغنية العربية. وتطرح هذه المقولة أحياناً بصياغة اخرى فتقول ان الاغنية العربية المتداولة والمتوارثة لم تعد تعبر عن الجماهير، وان الأغنية السياسية الجديدة هي التعبير الأصيل الجديد عن الجماهير وعن روح الامة وتراثها.

اننا قد رأينا بالتقييم الأولي، أن الشيخ إمام وحده بين نجوم الاغنية السياسية البارزين، على علاقة عميقة واضحة بالتراث.

هذا أولا، ونصل ثانياً الى طرح السؤال الأهم في هذا المجال: هل الفنان صاحب الموقف السياسي الموضح والمحدد هو بالضرورة الأكثر تمثيلاً للجماهير ولروح الشعب وللتراث؟

الواقع يقول لنا غير ذلك. فاذا استثنينا سيد درويش وموقفه في ثورة ١٩١٩ وتعبيره الصارخ عن أحاسيس الفئات الكادحة من أبناء الشعب، فاننا قد لا نجد فناناً آخر، ممن صنعوا التراث المعاصر للأغنية العربية، عرف باعلان مواقف سياسية واضحة ومباشرة.

ليس معنى هذا ان سيد درويش هو وحده صاحب الموقف، فنحن نعتقد ان لكل فنان موقف- بوعيه أو بلا وعيه - في العلن أو في السر، ومن ليس له موقف مبلور، له حتماً انتماء معين. ولكن الموقف السياسي المباشر هو النادر. يضاف الى ذلك، اننا اذا استثنينا سيد درويش، من الفنانين أصحاب المواقف المعلنة، فاننا

لا نجد بين هؤلاء فناناً كبيراً، بما في ذلك الشيخ إمام أبرز نجوم الاغنية السياسية الجديدة وأكثرهم أصالة. لذلك نعتقد انه عندما يكون عنصر الموقف السياسي لواحد من هؤلاء أقوى من العنصر الفني، فان من الطبيعي له ان يترك المجال الفني وينتقل الى ممارسة العمل السياسي مباشرة. فالموقف السياسي لا يمكن - مهما كان وطنياً وجذرياً من الناحية الاجتماعية - ان يكون بديلاً للقيمة الفنية.

أكثر من ذلك، فنحن نرى ان مسألة التعبير عن روح الشعب، بفئاته الكادحة وروح تراثه، مسألة ليس لها في الواقع العملي كبير علاقة بالموقف السياسي المعلن. فزكريا أحمد مثلاً، الذي لم يعلن في يوم من الأيام موقفاً سياسياً، ولم يلحن اغنية سياسية (باستثناء بعض الأغاني الوطنية في مرحلة عبد الناصر) أكثر تمثيلاً لروح الشعب ولروح تراثه من أي واحد من نجوم الاغنية السياسية المعاصرة. بل اننا نرى - مثلاً - ان أغنية مصر يما يا بهية، إحدى أشهر أغنيات الشيخ إمام، أقل شأناً فنياً من أغنية مشابهة لها في الشكل والمضمون، هي «يا حبيبتي يا مصر»، التي لحنها بليغ حمدي. مع ان الشيخ إمام يعتبر في نظر فئة معينة من النقاد والمثقفين - سيد من عبر عن المشاعر الوطنية. بل إننا نصل الى حد المقارنة الغريبة عندما نرى ان فناناً مرذولاً ومرفوضاً بحكم هذه المعايير، هو محمد عبد الوهاب، أدرى بالتراث الموسيقي والغنائي العربي من كل نجوم الاغنية السياسية مجموعين، فضلاً عن ان مساهمته في إغناء هذا التراث وتطويره وتجديده، واغناء الوجدان العام للمواطن العربي من جميع الفئات الاجتماعية، تساوي أضعاف أضعاف مساهمات كل نجوم الاغنية السياسية مجتمعين.

ان أقصى ما استطاع نجوم الاغنية السياسية فعله هو الاستعانة بنماذج من الشعر العربي المعاصر، ولكنهم لم يتمكنوا في الحانهم من الارتفاع الى ١٠ ٪ من المستوى الفني للشعر الذي اتكأوا عليه، وتعالوا به على ملحني الأغاني الأخرين.

ومن الأمثلة الصارخة حول هذا الموضوع في تاريخ الموسيقى الاوروبية ، انه في الوقت الذي يعبر فيه بتهوفن ذروة التجسيد الفني الموسيقي لروح ومفاهيم عصر الثورة الفرنسية (أحد أخصب العصور السياسبة في تاريخ البشرية) فقد أدى بتهوفن هذا الدور من غير ان تكون لأعماله صفة سياسية أو نكهة سياسية مباشرة . فالعمل الوحيد من أعماله الذي ارتبط بموقف سياسي مباشر هو سمفونيته الثالثة ، التي كان ينوي ان يطلق عليها اسم نابليون ، فلما خذلته سياسة الامبراطور وروحه التوسعية ، أسقط اسمه عن سمفونيته ، واطلق عليها اسم « البطولة »

كلمة السر في هذه المسألة الشائكة ان للفن لغة شديدة الخصوصية والحساسية ، على من يريد حمل لقب فنان ان يجيد التكلم بها كما يجيد التكلم باللغة المحلية العادية ، وبعد ذلك يمكن التفريق بين موقف فنان وموقف فنان آخر.

اما أن الاغنية العربية في مأزق ، وانها بحاجة الى فتح نوافذ جديدة أمامها ، فهذه مسألة اخرى عالجناها بين سطور الكثير من صفحات هذا الكتاب ، وسنعود لمحاولة تلخيصها في السطور التالية .

لا جديد من غير قديم

... والآن، وبعد كل هذا الدفاع عن الاغنية العربية، هل يفهم من هذا الدفاع انه دعوة للوقوف حيث نحن، وان الاغنية العربية في أحسن حال؟

لا شك بأن الاغنية العربية، قد مرت بين عصر الحامولي وعصر عبد الوهاب بأكثر من مرحلة ذهبية، ولكن لا شك أيضاً في ان الاغنية العربية تمر حالياً في حالة مخاض عسير نودع فيها عصراً ونستعد لاستقبال عصر آخر. رمز ضرائب هذه المراحل الانتقالية التي لا بد للمستمع العربي من دفعها ما يلقى الى اذن هذا المستمع المسكين كل يوم من تفاهات، كانت في البداية، مع قلتها، موضع تندر وسخرية، ولكنها أصبحت الآن تشكل القسم الأكبر من الانتاج الغنائي العربي.

ومن علامات العصر الذي ينتهي ان الاغنية الفردية قد وصلت الى اقصى ما يمكن من مراحل التطوير ضمن مفاهيمها الحالية، وانه لا بد من اختراق هذا الوضع أما بنحت مفاهيم ومضامين جديدة ولغة جديدة للأغنية الفردية (ولعل هذا أحد أسباب الاقبال الشديد في لبنان وسورية على اغنية زياد الرحباني «عهدير البوسطة») أو بفتح الباب واسعاً أمام الأشكال الغنائية الاخرى التي

يتيحها المسرح الغنائي، وبالاتجاهين معاً.

ولكن قبل الاسترسال في موضوع تجديد الاغنية العربية وشروطه، لا بد وقد مر حديث المسرح الغنائي، من لفت النظر الى اننا لا نقصد المسرح على طريقة الاخوين رحباني. فمن المؤسف حقاً ان معظم ما قدمه الرحباني تحت اسم «المسرح الغنائي» لم يكن كذلك، بل كان اغنيات فردية تقدم على المسرح.. الا فيما ندر كما قلت. وقد مر تناول هذا الموضوع بتفصيل أكثر في صفحات سابقة من الكتاب، سواء في الحديث عن المسرح الغنائي، أو في تناول بعض الأعمال الرحبانية.

نعود الى مسألة تجديد الاغنية العربية لنقول ان للتجديد مقدمات ضرورية، وشروطاً ضرورية، يمكن تحديد أهمها بما يلي:

١ - التحديد الصحيح والدقيق للمشكلة، خارج عقد النقص وعقد المكابرة على حد سواء.

من عقد المكابرة التي يجب استبعادها، عقدة عدم الاعتراف بأن الوضع الحالي للأغنية العربية قد بلغ حداً مريعاً من التدهور. لا يمنع هذا ظهور اغنيات ممتازة بصفة متقطعة هنا وهناك، ولكننا نتكلم عن الجو العام، والتيار الرئيسي المسيطر على آذان المستمعين ليل نهار. فمن حيث المحتوى، انحصرت الاغنية العربية في بضعة مفردات ومعان تدور في اطارها بتكرار ممل قاتل. ومن حيث التلوين الموسيقي والغنائي، انحصرت الاغنية أيضاً في مقامين أو ثلاثة من المقامات العربية، وفي ايقاعين أو ثلاثة من الايقاعات العربية، واختفت فجأة الثروة الهائلة من المقامات والايقاعات العربية التي لا حدود لتنوعها ولآفاقها. كما نمت ظاهرة الاقليمية الغنائية بشكل مريع، فازداد انغلاق كل بلد عربي على ألوانه الغنائية المحلية، وذلك لعدة أسباب منها تدهور الاغنية العربية الكلاسيكية التي كانت قادرة دائماً على اختراق الحواجز، ومنها تلازم الوضع الفني مع الأوضاع السياسية والاجتماعية العامة المسيطرة حالياً على الوطن العربي.

أما عقد النقص، وهي الأكثر، فعلى رأسها الاحتقار الكامل لكل تراث الغناء العربي (التقليدي والفولكلوري والمعاصر) واعتباره أقل بكثير من ان يعتبر موسيقى.

من عقد النقص أيضاً عدم التنبه الى أنه في الوقت الذي تمر فيه الاغنية العربية في مرحلة انتقال، فان الموسيقى الاوروبية - مثلاً - تمر في أزمة حقيقية تفوق بكثير ما تعانيه الموسيقى العربية حالياً.

تكمن فائدة هذه النظرة المقارنة أولاً في الخروج نهائياً من الشعور بأن التخلف والتدهور والجمود والمشكلات هي اختصاص عربي لا علاقة لأوروبا به. وتكمن الفائدة ثانياً في الاستفادة من حيثيات الأزمة الاوروبية، وأهمها ان المبالغة في وضع المقومات العلمية البحتة قبل الاحساس البشري في عملية الخلق الفني، وفي الحضارة الاوروبية عموماً، قد وصل بكل نواحي الحياة الاوروبية، وخاصة الموسيقى، الى حائط مسدود. فرغم ان تقنية العزف والتوزيع الموسيقي قد تطورت عن أيام باخ وبتهوفن أضعافاً مضاعفة، فان أوروبا تعود حالياً الى موسيقى فيردي وتشايكوفسكي، لأن الآلية قد سيطرت على الموسيقى الاوروبية لدرجة الاختفاء شبه الكامل للجمل الغنائية الميلودية، أي المعتمدة على لحن واضح التسلسل والمعالم، غنائي النبرة. فلقد ثبت نهائياً، وبعد تجارب مريرة وخيبات أمل كبرى، ان الغنائية اللحنية ليست ضد التعبير الفني الراقي، بل هي إحدى أعظم مقوماته. وأفيَد ما في هذه التجربة الاوروبية لنا (ونحن هنا نمر عليها مروراً سريعاً) اننا نسمع دعوات قاصرة ومحدودة الافق للتخلي عن الغنائية وعن الايقاعات وعن الثروة اللحنية والانفعالية الهائلة الكامنة في المقامات العربية، كطريق أوحد لتطوير موسيقانا. صحيح ان الموسيقى الالكترونية الاوروبية الحالية تحمل شرف التعبير عن عصرها، ولكنه عصر مرعب، يحكمه جفاف العاطفة الانسانية، وصنميّة العلم، الذي يكاد يتحكم بالانسان بدل ان يكون خادماً له.

صحيح ان تكنولوجيا صناعة الآلات، وتكنولوجيا التسجيل، وتكنولوجيا طباعة الاسطوانات والأشرطة قد وضعت موسيقى بتهوفن بين أيدي أكبر عدد من الناس، بأبهى حلة ممكنة، ولكن مجال الخلق الموسيقي جف لدرجة ان أوروبا كلها تحن الى موسيقي في وزن شوبان وليس بتهوفن. وهذا وضع يقتضي منا التأمل على الأقل، وأخذ العبر.

٢ - ان تحديد المشكلة، كما رأينا، يساعد كثيراً ليس فقط في فهم نقطة الانطلاق، بل أيضاً في ايجاد المعيار الذي يتم على أساسه اختيار الأساليب الصحيحة والمناسبة لتطوير الاغنية العربية، وتجنب المزالق الخطرة.

فالجديد لا يصبح مطلباً وضرورة الا عندما يعطي القديم كل ما في جعبته. من هنا يولد الشرط الثاني من شروط تطور الاغنية العربية وتجديدها، وهو شرط معرفة القديم معرفة وافية، ليس من قبل المؤلفين فقط، بل من قبل المستمعين أيضاً، فانا أزعم ان هناك مئات من الأعمال الغنائية والموسيقية القديمة - من القرن التاسع عشر أو من النصف الأول من القرن العشرين - ما زالت قادرة على التعبير عن عواطف وأحاسيس الانسان العربي المعاصر، أكثر من معظم انتاج النصف الثاني من القرن العشرين.

ان الاطلاع على القديم لا يعطي الجديد مشروعيته فقط، بل يعطيه انتماءه وتماسكه وقدرته على الحياة والاستمرار.

يقول فيلسوف الجماليات النمساوي المعروف أرنست فيشر في كتابه الممتاز «ضرورة الفن» وهو يرصد عمليات التجديد في الموسيقى الاوروبية الكلاسيكية، يقول ما معناه ان التطور في المحتوى كان يتم دائماً بوتيرة أسرع من التطور في الشكل، لدرجة ان بتهوفن، قد وضع كل ما أتى به من محتوى جديد، ضمن أشكال قديمة، منها مثلاً «القداس الاحتفالي» (ميسا سولمنيس) الذي وضع فيه بتهوفن الحاناً جديدة لكلمات القداس الالهي، وهي كلمات لحنت

صحيح ان تكنولوجيا صناعة الآلات، وتكنولوجيا التسجيل، وتكنولوجيا طباعة الاسطوانات والأشرطة قد وضعت موسيقى بتهوفن بين أيدي أكبر عدد من الناس، بأبهى حلة ممكنة، ولكن مجال الخلق الموسيقي جف لدرجة ان أوروبا كلها تحن الى موسيقي في وزن شوبان وليس بتهوفن. وهذا وضع يقتضي منا التأمل على الأقل، وأخذ العبر.

٢ - ان تحديد المشكلة، كما رأينا، يساعد كثيراً ليس فقط في فهم نقطة الانطلاق، بل أيضاً في ايجاد المعيار الذي يتم على أساسه اختيار الأساليب الصحيحة والمناسبة لتطوير الاغنية العربية، وتجنب المزالق الخطرة.

فالجديد لا يصبح مطلباً وضرورة الا عندما يعطي القديم كل ما في جعبته. من هنا يولد الشرط الثاني من شروط تطور الاغنية العربية وتجديدها، وهو شرط معرفة القديم معرفة وافية، ليس من قبل المؤلفين فقط، بل من قبل المستمعين أيضاً. فانا أزعم ان هناك مئات من الأعمال الغنائية والموسيقية القديمة - من القرن التاسع عشر أو من النصف الأول من القرن العشرين - ما زالت قادرة على التعبير عن عواطف وأحاسيس الانسان العربي المعاصر، أكثر من معظم انتاج النصف الثاني من القرن العشرين.

ان الاطلاع على القديم لا يعطي الجديد مشروعيته فقط، بل يعطيه انتماءه وتماسكه وقدرته على الحياة والاستمرار.

يقول فيلسوف الجماليات النمساوي المعروف أرنست فيشر في كتابه الممتاز «ضرورة الفن» وهو يرصد عمليات التجديد في الموسيقى الاوروبية الكلاسيكية، يقول ما معناه ان التطور في المحتوى كان يتم دائماً بوتيرة أسرع من التطور في الشكل ،لدرجة ان بتهوفن، قد وضع كل ما أتى به من محتوى جديد، ضمن أشكال قديمة، منها مثلاً «القداس الاحتفالي» (ميسا سولمنيس) الذي وضع فيه بتهوفن الحاناً جديدة لكلمات القداس الالهي، وهي كلمات لحنت

قبله عشرات المرات، بأساليب تقليدية، ولكنه تجاوز المعنى المباشر للكلام ليضع في لحن القداس كل عذابات الانسان وصراعاته الداخلية.

وكما ان الانسان لا يولد من الحائط بل من رحم امه، وكما ان الجيل الجديد لا يهبط من السماء بل من صلب الجيل والأجيال السابقة، فان تاريخ الفنون كلها يقول لنا بتكرار تحول الى قاعدة ثابتة، ان ما من مجدد كبير في أي فن، الا وانطلق من نقطة تملّك التراث الكلاسيكي للفن الذي يمارسه. هكذا فعل بيكاسو في الرسم وهكذا فعل بدر شاكر السياب في الشعر وهكذا فعل بروكوفياف في الموسيقى.. فرسوم بيكاسو الأولى كانت كلاسيكية، وقصائد السياب الأولى كانت تقليدية عمودية، وسمفونية بروكوفياف الأولى اسماها «السمفونية الكلاسيكية» لأنه وضعها على نسق سمفونيات موزار (عاش قبله بقرن ونصف).

على هذه القاعدة نفسها سار أخطر ثلاثة مجددين في الموسيقى العربية المعاصرة: سيد درويش، محمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب. فسيد درويش لحن الدور والموشح وطور فيهما كثيراً قبل ان يطلق عاصفته التجديدية العاتية. ومحمد القصبجي كان ابن القصبجي الكبير الذي لحن بعض أغاني عبده الحامولي أشهر مطربي القرن التاسع عشر. ومحمد عبد الوهاب طور كثيراً في الأدوار والمواويل والقصائد - منطلقاً من خط القرن التاسع عشر - قبل ان يفتح نوافذه على كل ريح جديدة.

بعد نقطة الانطلاق هذه، يجب ان لا تحد آفاق التجديد أي حدود، حتى لو تشطح المجدد أحياناً شطحات غير متوازنة. ان التزمت في وجه التجديد من شأنه ان يضعف قدرة الشعوب على تجديد نفسها وثقافتها. اما الشطط فهناك صمام أمان يضبطه في النهاية، وهو قيمة الفن الجديد. اذا كانت هذه القيمة حقيقية تحولت الى جزء من التراث التقليدي المتوارث، والا سقطت نسياً منسياً. ولا ينفع مع صمام الأمان هذا عمليات الدجل والتزوير والترويج الدعائي

المضخم او التعتيم المقصود. قد يفشل فن حقيقي في حياة صاحبه ولا ينتشر، وقد ينتشر فن مزيف في حياة صاحبه اعظم انتشار، ولكن مسيرة التاريخ تعدل دائماً، فلا ينضم الى التراث سوى الفن الحقيقي القادر على التعبير عن عصره او القادر على تجاوز عصره.

انطلاقاً من تلازم هذين الشرطين الأساسيين (الانتماء الأصيل العميق الجذور، وآفاق التجديد المفتوحة بلا تعصب) ما هي احتمالات التجديد المطروحة حالياً أمام الاغنية العربية والموسيقى العربية؟

اعتقد ان الملحنين والمستمعين، على حد سواء، في هذه المرحلة من الحياة العربية أصبحوا منقطعي الصلة بالتراث الغنائي العربي سواء منه الفولكلوري أو التقليدي أو حتى المعاصر، لأسباب عدة، سأتناول أهمها في الصفحات الأخيرة التالية من الكتاب.

لذلك اتوقع ان يتأخر عصر التجديد الكبير المقبل قليلاً مفسحاً في المجال أمام ردة الفعل الطبيعية على الانهيار الكامل الذي تعيشه الاغنية العربية اليوم، بالعودة الى التراث، قديمه وحديثه، حتى يتطهر الجو من كل الادران العالقة والتجديدات العشوائية الهجينة، فيولد الجو الصحي أمام جيل التجديد الحقيقي الواقف على قدمين ثابتتين في الأرض العربية، المتطلع بعيون واسعة على كل جديد في الفن، في جميع انحاء العالم.

كذلك، اعتقد ان تجديد الموسيقى العربية سيظل في المدى المنظور مرتبطاً بشكل رئيسي بالاغنية والمسرح الغنائي. وليس معنى هذا ان الطلاق حتمي بين الموسيقى العربية والموسيقى الآلية. فقد وضع محمد عبد الوهاب خمسين معزوفة ذات أشكال دقيقة متطورة ومحتوى تعبيري يصل الى مستويات عالية في الغالب، وليتنا قبل الانطلاق في الجديد المجهول، نعود الى هذا التراث وما سبقه من موسيقى آلية وضعها من سبقوا عبد الوهاب أيضاً، فنحن - للأسف - سجلنا تراجعاً في هذا المضمار، بدليل ما توضحه المقارنة بين المقدمات الموسيقية

لـ..حيات الاخوين رحباني وبين معزوفات عبد الوهاب القديمة مثل الـوان، فانتازي، نهاوند، ليالي الجزائر، المماليك، المعادي، من الشرق وغيرها.

أما التخبط في متاهات التأليف السمفوني فهو سابق لأوانه، ولا يستند الى أية نقطة انطلاق ثابتة، فما سمعناه حتى الآن من هذه الأعمال، أما أنه ذو مستوى فني معقول ولكنه ينتمي شكلاً ومحتوى الى الموسيقى الاوروبية، أو انه فاشل وسطحي، لدرجة انه لا علاقة له لا بالتراث السمفوني الاوروبي العظيم ولا بتراث الموسيقى العربية. فمثل هذه الخطوات لا ترتجل ولا تفتعل بل تأتي نتيجة المخاض الطبيعي، أو لا تأتي، اذا كانت مخالفة لهذا المخاض الطبيعي.

وأما الدعوة لاسقاط ربع الصوت، أي لالغاء معظم المقامات العـربية، فاعتقد ان هذه «البدعة التجديدية» هي اتفه البدع واعجزها عن الصمـود والوقوف على رجليها وكسب المؤيدين، بل لعلني لا أبالغ اذا قلت انها قد ماتت نهائياً، حتى في رؤوس معظم دعاتها، الذين يعدون أصلاً على أصابع اليدين.

مرآة مرحلة التدهور الغنائي

لا يجوز اغلاق صفحات هذا الكتاب الحافل بشؤون الأغنية العربية وشجونها، من غير الحديث عن الاذاعات العربية، وما تتحمله من مسؤولية خطيرة في تشجيع وتعميق تدهور الأغنية العربية، وما تتقاعس عنه من مهمات وقف هذا التدهور والتهيئة لأجواء التجديد الصحية.

فاذا سلمنا بأن وصول الغناء والموسيقى الى جماهير المستمعين عن طريق المسرح محدود جداً، لدرجة لا تتجاوز عدة مئات من سكان العواصم فقط، فاننا ندرك تماماً أن الأعمال الغنائية والموسيقية تصل الى القاعدة العريضة من المستمعين عن طريقين: أشرطة الكاسيت والاذاعات.

فاذا سلمنا مرة اخرى أن أشرطة الكاسيت قد تحولت الى تجارة مفتوحة لا يمكن ان تخضع أبداً لأي مقياس فني أو ثقافي، على حساب المقياس التجاري البحت الذي يحكمها، لا يبقى أمامنا من مجال ينفع الحديث فيه سوى الاذاعات، التي هي - بشكل عام - ملكية الحكومات.

فاذا اتفقنا ان مشكلة المشكلات في الغناء والموسيقى العربيين هو انقطاع

الصلة بين المجتمع وتراثه (القديم والمعاصر) ، وأن الأغنية العربية تعيش الآن مرحلة انهيار كامل ، فاننا نرى الاذاعات العربية في حالة استسلام كامل لهذا الواقع بشقيه . فلا هي تقوم (إلا فيما ندر) بجعل التراث مادة اذاعية يومية ، ولا هي تقاوم (إلا فيما ندر أيضاً) موجة الانهيار بوضع سدود بينها وبين ميكروفاناتها .

بوسعي لو أردت أن اضع لائحة ارتجالية عشوائية قد تصل الى الف اغنية ، من الأغنيات البالغة القدم والمتوسطة القدم والحديثة الممتازة فنياً والمرغوبة جماهيرياً ، التي مر عشر سنوات من غير أن نعثر لها على أثر في أي اذاعة عربية .

ولو نحن صنفنا الأغاني العربية بين ممتاز وجيد ومتوسط وضعيف وتافه ، لرأينا ان ما لا يقل عن ٩٠٪ مما تبثه الاذاعات العربية عموماً منذ سنوات ، ينتمي الى الفئات «متوسط» فما دون .

ومع أننا تابعنا باهتمام بالغ أخبار الحاجز الذي اقامته اذاعة القاهرة في وجه موجة «احمد عدوية» فاننا نرى ان كثيراً من الأغنيات التي تحتل الصدارة في برامج الاذاعات العربية عموماً (بما في ذلك اذاعة القاهرة) لم يعد يمر من خلال غربال دقيق صارم كما كانت الحال سابقاً ، حين كانت الكباريهات وحدها مجال الاستماع الى الأغنيات ذات المستوى دون المتوسط .

قد تكون الحجة في ذلك ، أن من واجب الاذاعة أن تعكس الصورة الحقيقية للفن في المرحلة الحالية ، وأن من حق أصحاب الانتاج الجديد أن يأخذوا مكاناً لفنهم في برامج الاذاعة . كل هذا صحيح ، بل ومطلوب ، بشرط واحد هو أن يكون تقرير تصنيف الأغاني وتحديد نسبة ما يذاع منها من كل فئة ، بيد لجنة من كبار الاختصاصيين ، الذين لا يتطرق الشك لا الى علمهم ومعرفتهم ولا الى نزاهتهم . فالأوساط الاذاعية العربية مثقلة بأخبار العلاقات العامة التي أصبحت

المجال الأول والأخير لتحديد ما يذاع وما لا يذاع في الراديو من أغنيات. ان تخصيص برامج للغناء القديم لا يكفي لسببين رئيسيين:

١ - لأن الجيد من هذا الغناء الذي سما في قيمته الفنية حتى تجاوز عصره، يستحق ان يدرج مع المواد اليومية، لا أن يعزل داخل «كرنتينا» وكأنه مادة موبوءة لا يجوز ان تعدي غيرها، او تعدي اذن المستمع.

٢ - لأن الضائع وسط ما يذاع في برامج الأغاني القديمة، وسيل الأغاني الحديثة هو التراث الكبير لأغاني الفترة المتوسطة (الثلاثينات والأربعينات وأحياناً الخمسينات) التي ضاعت كاليتيم بين القديم والحديث. فلا تنطبق عليها الصفات التي ترشحها لبرامج الأغاني القديمة (على قلتها) ولا الصفات التي تخولها احتلال أي مكان وسط سيل الأغاني الحديثة.

بل أن ما يحدث أحياناً يكون أسوأ من ذلك. فبينما نرى الاذاعات العربية تبالغ في اذاعة أغنية جديدة ناجحة (مثل قارئة الفنجان مثلاً لعبد الحليم حافظ)، فانها فور صدور أغنية جديدة اكثر رواجاً، سرعان ما تلقي بالأغنية السابقة في دهاليز المكتبة الاذاعية حيث يمضي احياناً سنوات طويلة لا تعود فيها الى الظهور.

كل هذه الأمور، وأمور كثيرة غيرها تقرر ما يذاع وما لا يذاع، وفقاً لعدة عوامل، ما عد العامل الوحيد المهم، ألا وهو القيمة الفنية الحقيقية لهذا العمل أو ذاك. والأفدح من ذلك أن كل هذا يرتكب تحت ستار مسايرة ذوق الجمهور، مع أن الداخل الى أي بيت عربي يرى بأم عينيه اللهفة والنشوة عندما تخطىء اذاعة عربية ما وتذيع أغنية من «المحرمات» التي ذكرنا، والترحم على «أيام زمان وأغاني زمان».

عملية ثانية تقوم بها الاذاعات العربية على طريق اعلاء الحواجز بين المستمع وتراثه الفني، هي الاستخفاف الكامل بتعريف المستمع بما يذاع من أغاني.

فباستثناء اسم المغني ، نادراً ما تعرّف الاذاعة عن اسم الملحن أو كاتب الكلام . فاذا كان عبد الوهاب هو ملحن كل أغانيه ، بحيث يسهل على المستمع معرفة اسم ملحن الأغنية التي يغنيها عبد الوهاب ، فأن ملحناً عظيماً مثل القصبجي مجهول لدى معظم المستمعين العرب المعاصرين ، لا لأن الحانه قلما تقدم فقط ، بل لأن القليل مما يذاع منها ، إن بصوت اسمهان او ام كلثوم او ليلى مراد ، يقدم مع تجاهل كامل لاسم الملحن الذي يعتبر صاحب احدى أجرأ محاولات التطوير في الغناء العربي والموسيقى العربية المعاصرة ، كما أن المستمع الى أغنية لعبد الحليم حافظ لا يعرف اسم ملحنها هل هو عبد الوهاب ام الموجي ام الطويل ام بليغ حمدي ، إلا وفقاً لتقديره الشخصي .

أفدح من هذا يرتكب مع ما يقدم من أغنيات قديمة ، كالتي تعنى بتسجيلها فرقة الموسيقى العربية (بقيادة عبد الحليم نويرة) . فعندما تذاع هذه الأغاني (وقلما يحصل هذا) فقد درجت العادة على اغفال اسم الملحن . فهي في الأساس تبقى الحانا مجهولة لندرة ما تذاع ، واذا اذيعت فان ما لا يزيد عن واحد بالمئة من المستمعين العرب قد طرق اذنيه اسماء ملحنيها العظام مثل محمد عثمان أو كامل الخلعي أو داود حسني .

من هذا القبيل أيضاً ، فاننا في الوقت الذي نرى فيه اسم سيد درويش بالغ الانتشار بين المستمعين العرب عموماً ، فقلما نجد مستمعاً عربياً تعرف من انتاج سيد درويش الى أبعد من حدود « زوروني » و« طلعت يا محلا نورها » و« الحلوة دي قامتْ تعجن » ودور « أنا هويت » ، هذا على أبعد تقدير .

من هذا القبيل أيضاً ، انه على غزارة الانتاج العربي من الموسيقى الآلية (وهي غزارة نسبية على كل حال) ، فان هذه المقطوعات نادراً ما تقدم للمستمع ، فاذا قدمت ، فليس كمادة أساسية ، بل كفواصل لملء الوقت الضائع ، لذلك فانها نادراً ما تذاع كاملة ، ونادراً ما يذكر اسم مؤلفها .

وكأن كل هذه الثغرات والنواقص لا تكفي، فاكتملت الدائرة بما أود ان اسميه «وباء اذاعة مونتي كارلو».

فاذا كان البعض يعتبر شارع الحمراء في بيروت، بكل ما يمثله من قيم حياتية واستهلاكية وثقافية، هو النمط الذي دفعه الغرب على الطرف الساحلي من بيروت ليغزو الوطن العربي بالتدريج، فان اذاعة مونتي كارلو هي النمط الاذاعي الذي يحمل نفس هذه القيم الثقافية والاستهلاكية، والذي يراد له أن يغزو المستمع العربي والاذاعيين العرب على السواء. هذا النمط يحمل قيم الحياة السهلة التي تشبه الجنة على الأرض بفضل منتجات الغرب الاستهلاكية. ويظل يدق على رأس المستمع العربي من شروق الشمس حتى غروبها، بأن أعظم ما يمكن ان يحقق له السعادة على هذه الأرض هو أن يلعب دوراً واحداً لا ثاني له، هو دور المستهلك لما تنتجه مصانع اميركا واليابان وفرنسا.

هذا عن قيم الحياة عموماً، أما عن القيم الثقافية، فالمستمع العربي - الذي تحاول اذاعة مونتي كارلو خلقه بالعمل الدؤوب - هو مستمع لا يشعر بالرقي والتقدم إلا اذا حشا أذنيه يومياً بآخر الأغنيات الغربية الخفيفة. ولا بأس - باعتباره من أصل عربي - أن يستمع من حين لآخر الى أي شيء من الأغنيات العربية، لمطرب إما فرض نفسه بالشهرة (إذاعة مونتي كارلو لا تلتفت لأي انتاج عربي قيم إذا لم يكن فرض نفسه في السوق التجاري) أو فرض نفسه بالعلاقات العامة مع إذاعة مونتي كارلو، وهي علاقات غير سرية، بل تمر عبر مكالمات هاتفية واضحة، تذاع على الهواء مباشرة.

كذلك فان من فلسفة اذاعة مونتي كارلو اعتبار الأغنية السريعة القصيرة الصاخبة هي المثل الأعلى (كثقافة وكوتيرة حياة) ثم اعتبار الترفيه والتسلية هي الهدف الأسمى في هذه الحياة، فلا وقت الا للتسلية، ولا شيء يهم، ولا شيء جدياً، ولا شيء يستحق التوقف أمامه لحظة هادئة للتأمل، بل كل شيء يدور مع دوامة الصخب الاستهلاكي، استهلاك البضائع واستهلاك الانتاج الغنائي

والثقافي، اذ أن من مبتكرات هذه الاذاعة، التي اصبحت تقلدها معظم الاذاعات العربية، الاكتفاء بشذرات من هذه الأغنية وتلك، وقطع الأغنية قبل نهايتها بدقيقة (حتى لا يمل المستمع المستعجل) حتى لو كانت هذه الدقيقة الأخيرة تتضمن ذروة التعبير الفني في الأغنية، وما هم.

كذلك من معالم فلسفة مونتي كارلو الاذاعية ان تلغي الثقافة كعامل أساسي من عوامل تكوين المذيع الناجح، وتحل محلها قدرة المذيع على التجرؤ على قول اكبر كمية من الكلام الفارغ السخيف خلف الميكروفون؛ المهم أن تكون سريع البديهة، لا تخجل وراء الميكروفون، وليس مهما بعد ذلك أي كلام تقول.

من المعالم الأخرى، أن لا تكون متخلفاً فتنطق اللغة العربية بموسيقاها اللغوية المتوارثة، بل أن تكون عصرياً فتنطق الحروف العربية وفقاً لموسيقى لغة أوروبية، يستحسن ان تكون اللغة الفرنسية، لا فرق في ذلك بين حرفي الطه والتاء، وحرفي الدال والضاد، أو أية قاعدة من القواعد الصوتية للغة العربية.

كل ذلك اصبح أشبه بالوباء الذي يغزو ذوق المستمع العربي ورجال الاذاعة العرب كل يوم. ان بلداً مثل لبنان، باذاعاته الرسمية والخاصة، قد وقع نهائياً تحت سيطرة هذا الوباء، ولا نعتقد ان الاذاعات العربية الأخرى محصنة تحصيناً كافياً ضده.

فاذا اخذنا من هذا الموضوع العام الخطير ما له علاقة مباشرة بما تقدمه الاذاعات العربية من موسيقى وأغاني، فاننا نرى ان الموسيقى الأوروبية الخفيفة، قد اصبحت في الاذاعات العربية كبقعة الزيت التي لا تكف عن التوسع. بل ان اذاعة عربية معينة، اصبحت تخجل من تقديم سلسلة من الأغنيات العربية، إذا لم تفصل بين الأغنية والثانية مقطوعة موسيقى غربية

خفيفة. كما أن تسجيلات مقدمات أغاني أم كلثوم التي قامت بها فرق موسيقية أقرب الى فرق الكباريهات، فمسخت شخصية هذه المقدمات وشوهتها، اصبحت تحتل في بعض الاذاعات العربية محل التسجيلات الأصلية الرائعة الجمال والبساطة لهذه المقدمات.

هل المسألة بعد كل ذلك صعبة العلاج؟ يؤسفني ان أسجل في الصفحات الأخيرة من هذا الكتاب أن اذاعة اسرائيل باللغة العربية، تكاد تكون الاذاعة الوحيدة في المنطقة التي توحي بأن برمجة الأغاني العربية، ونسبة فئات هذه الأغاني (بين ممتاز وجيد ومتوسط وعادي) تخضع لتخطيط واضح. حتى أن اذاعة اسرائيل كونت فرقة من المنشدين والعازفين، متخصصة بتراث الغناء العربي القديم.

نحن نعرف غرض إذاعة اسرائيل من ذلك. إن الدولة العنصرية التي تعتبر العرب بشراً من الدرجة الثالثة، تعرف ان فرصتها الوحيدة للبقاء في المنطقة هو إيهام العرب بانها تنتمي فعلاً لمنطقتهم. وقد عرفت اسرائيل تماماً أن الثقافة احدى أبرز علامات الانتماء، فبذلت في تجميع تسجيلات التراث الغنائي العربي، وتنسيق اذاعته، مجهودات لم يعد بالامكان عدم الالتفات اليها. حتى أن هناك أغنيات عربية ممتازة معينة لم يعد المستمع يجد لها أثراً الا في اذاعة اسرائيل. مع أننا نعرف تماماً أن كل هذه التسجيلات مسروقة من الاذاعات العربية. وأن هناك في خزائن إذاعات عربية معينة، مثل اذاعة دمشق واذاعة القاهرة واذاعة بيروت - وغيرها - ما يفوق بكثير ما تملكه اذاعة اسرائيل في أرشيفها. والفارق الوحيد هو في حسن استعمال الأرشيف الاذاعي بذكاء أولاً، ووفق هدف معين ثانياً.

إن جهاز الراديو ما زال أقوى وأفعل جسور الاتصال بين المواطن العربي وتراثه الغنائي (القديم والحديث)، وبوسع الاذاعات العربية، أو الفعال من هذه الاذاعات على الأقل، أن تلعب أخطر الأدوار بمجرد احساس المسؤولين عن هذه

الاذاعات ان ما يقومون به بكل خفة عندما يملأون ساعات البرامج اليومية بطريقة عشوائية لا مسؤولة، إنما هو مسؤول عن تكوين ثقافة ووجدان أجيال كاملة من الناشئين العرب الذين سيصبحون مسؤولين بعد عقد أو عقدين من الزمن. إن مجرد التفكير بمثل هذه المسؤولية الضخمة كفيل بأن يدفع مشاعر الرهبة والخجل والوجل في عروق الاذاعيين العرب، على جميع مستوياتهم.

فاذا كانت هذه الاذاعات لا تملك القدرة على الدخول كطرف أساسي في فرض مستوى معين من الانتاج الغنائي والموسيقي، فليس أقل من أن تستعمل هذه الاذاعات سلاح «الأرشيف» الخطير، فتعوض عن عجز التدخل في الانتاج، بالتدخل في اختيار ما يذاع وما لا يذاع، ما يذاع بكثرة وما يذاع بقلة.

باختصار، اذا لم تستطع الاذاعات العربية وقف تدهور الأغنية العربية، أو التدخل في فرض المستوى المطلوب من الانتاج، فليس أقل من قيام هذه الاذاعات بدور الجسر الجيد بين المستمع العربي والممتاز من تراثه الغنائي، حتى تدق ساعة ولادة الأغنية العربية الجديدة الحقيقية. والا تحول التراث الغنائي العربي العظيم تدريجياً الى عملة نادرة، غير متداولة الا داخل البيوت القادرة على انفاق الوف الليرات على عملية جمع وتسجيل هذا التراث بالأساليب الخاصة.

١٩٧٩/٩/٢٥

فهرست

الفصل الثاني:

مقابلات

الفصل الثالث:

قضايا

الفصل الرابع

دفاعاً عن الأغنية العربية

دفاعاً عن المستمع العربي





رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد ١٣٦٥ لسنة ١٩٨٥

مطبعة اشبيلية الحديثة - بغداد
هـ ٨٨٨٧٧١١ ٨٨٧٥٠٨٦



المغنّون العرب

قلّما نلاحظ نحن العرب، أنه تعايش على ارضنا في القرن العشرين خمسة من عمالقة الموسيقى العربية، يمثل كل منهم على انفراد تياراً فنياً رئيسياً، هم سيد درويش ومحمد عبد الوهاب ومحمد القصبجي وزكريا احمد ورياض السنباطي. وهذه ظاهرة قلَّ نظيرها حتى لدى ارقى شعوب العالم في أزهى عصورها. ومع ذلك فإن عقد النقص أمام الحضارة الغربية وحملات الافتراء والجهل وضعت في اعماق كل منا اعتقاداً بتخلف الموسيقى العربية وفقرها.

هذا الكتاب يحاول إلقاء الضوء على الثروة الغنائية والموسيقية العربية الهائلة، وإثبات ان الشخصية الخاصة لهذه الثروة هي مصدر اعتزاز لامصدر اعتذار.

منشورات وتوزيع المكتبة العالمية
بغداد - ساحة التحرير
هـ ٨٨٨٩٣١٣